pierre francastel

Mutația gîndirii figurative în Quattrocento • Iluzionism și reprezentare combinatorie • Obiecte tradiționale și noi obiecte ale Quattrocento-ului • Imagine și limbaj: de la elemente la sisteme • Integrarea elementelor figurative • Narativul și integrarea episoadelor de civilizație • Locul și timpul • Mediul vizual • Modele și ipoteze: civilizația medievală și noua cultură • Explorarea lumii sensibile • Constituirea sistemului • Prima generație a Quattrocento-ului: experiență și doctrină • Noua ordine vizuală • Ultima generație a Quattrocento-ului • O nouă ordine stabilă: explorarea naturii • Cele trei niveluri ale inteligibilului •

figura și locul

Ordinea vizuală a Quattrocento-ului

editura univers

PIERRE FRANCASTEL

FIGURA ŞI LOCUL

PIERRE FRANCASTEL

LA FIGURE ET LE LIEU

L'ordre visuel du Quattrocento

© Éditions Gallimard, 1967

FIGURA
ȘI
LOCUL

ORDINEA VIZUALĂ A QUATTROCENTO-ULUI

PIERRE FRANCASTEL

În românește de
RADU NICOLAU

Prefață de
EUGEN IACOB

București, 1971

Editura UNIVERS

FRANCASTEL ŞI REALITATEA COMBINATORIE

SITUAREA LUI Francastel, pur şi simplu, printre cei care reprezintă în ştiinţele umane orientarea structuralistă nu poate spune nimic substanţial despre arhitectura specifică a demersului său teoretic, despre felul în care se desfăşoară el şi scopurile pe care le urmăreşte. După cum orice teoretizare generalizatoare a structuralismului nu ne relevă decît o schematică seacă şi străină de cercetările concrete propriu-zise care au construit destinul acestui cuvînt în anii din urmă. „Existenţialiştii" cei mai proeminenţi protestau, fiecare la rîndul său şi cu argumente diferite, împotriva închiderii lor în graniţele abstracţiei numite „existenţialism". Nici „structuraliştii" nu recunosc decît cu numeroase precauţii şi amendamente teoretice participarea lor la abstracţia structuralismului în genere.

Într-adevăr, despre un structuralism în general nu a vorbit decît exegeza exterioară, fie expozitiv, fie polemic ; nici unul dintre reprezentanţii de prim plan ai cercetării structuraliste în ştiinţele umane nu a imaginat posibilitatea sau utilitatea unei teorii generale a structuralismului. Cercetarea structurală este descriptibilă doar în cîmpurile concrete în care îşi delimitează spaţiul de căutări. Desigur că există ceva comun, există, mai bine spus, elemente care pot fi făcute comune prin abstragere din concretul cercetării ; există un fond ideatic germinativ în care se întîlnesc Marx şi Freud, Husserl şi Rousseau, de Saussure şi Heidegger. Fond germinativ din care se hrănesc dinainte de a se desfăşura în forme specifice, toate demersurile atît de variate ale structuralismului. Dar găsirea similitudinilor, făcută post hoc şi prin îndepărtare de cîmpul concret al textelor, nu ne poate duce la concluzia preexistenţei unei teorii generale care s-ar fi răspîndit apoi în diferite domenii particulare sub forma aplicaţiilor concrete ale unei generalităţi. O astfel de concluzie, fie şi tacită, neexplicitată, ar fi un fals şi o inversare. Căci modul de gîndire structural (în măsura în care putem vorbi despre o astfel de entitate) nu face parte dintre acele teorii elaborate şi apoi aplicate ; el se caută continuu pe sine, îşi caută termenii şi articulaţiile în disecarea şi analiza concretului.

Cercetarea structuralistă este prin natura sa, demers continuu, analiză a stabilităţii şi a diferenţelor, refacere şi valorizare epistemologică

a rupturilor reale din cunoaştere ; rupturi acoperite grăbit cu vălurile fragile ale cuvintelor inventate de un istorism prea optimist. În acest sens cercetarea structurală este o critică a unui anumit mod de a gîndi şi de a alcătui discursuri teoretizante, mod care s-a „troienit" din toate depunerile şi oscilaţiile întîmplătoare ale tradiţiei.

Filtrul critic, chestionarea repetată asupra fundamentelor, temperează sau distruge entuziasmul debordant al constructorilor de „legături" şi „relaţii" (logice, istorice, sau de orice altă natură) în cîmpul atît de accidentat al disparităţii şi al diferenţei. Poate din scrierile lui Derrida rezultă cu cea mai mare pregnanţă demersul critic polimorf, extragerea problematicii şi chestionărilor din ariile teoretico-literare cele mai diverse, drumul contradictoriu al scrierii, desfăşurarea textului ca spaţiu straniu în care se produc nebănuite transformări şi „figuri" ale jocului existenţelor. Problema atît de indecisă a scrierii şi a textului care se naşte, „scurtarea" privirii ochiului pînă doar la adîncul atît de apropiat al scriiturii, readuce căutarea transcendenţei înapoi la însăşi originea sa : lumea în construcţie a textului, incidenţa sensurilor în literă şi incidenţa literei ca semn în lume ; scriitura ca spaţiu imanent în care se joacă destinul tuturor transcendenţelor, ca origine şi matcă a tuturor deschiderilor. Textul este mai mult şi mai puţin decît apare, acelaşi şi altul, negîndu-se pe sine la fiecare articulare a sa, prin aluzia, mereu prezentă, la Celălalt, la textele posibile, absente şi totuşi prezente în incongruenţa termenilor.

Critică polimorfă care este de fapt o critică a intenţionalităţii subiectului. Dacă Husserl a readus atenţia de la examinarea necritică a „obiectelor", presupuse subzistente în sine, către raza de lumină a conştiinţei intenţionale fondatoare, cei care i-au urmat (nu neapărat, sau chiar de loc, cei situaţi pe stricta linie fenomenologică ; discipolii opresc problematica vie a unei gîndiri chestionate la un stadiu particular al căutărilor ei — orice dezvoltare plecată de la un stadiu ce are privilegiul fixităţii nu-l va putea depăşi, ci doar îl va nuanţa în nemişcarea lui) au mers invers pe raza intenţională, fixînd instanţele mai apropiate ; de la căutarea, traversînd transparenţa cuvintelor, a unei entităţi transcendente, la analiza semnului, a limbajului, şi apoi revenirea la spaţiul imens şi obscur al scriiturii.

Aşa încît, a vorbi despre un structuralism născut parcă pentru simpla plăcere de a îmbogăţi rafturile cu clasificări, ar însemna să cedăm în faţa unor deprinderi didactice. O refacere integrală a fixărilor

și trecerilor cunoașterii nu este niciodată posibilă — transcrierea totală a semnelor și a istoriei universului e o demență a textului —; aventura reconstruirii timpului va găsi întotdeauna acele goluri și labirinturi fără măsură în care se va pierde cu totul; dacă nu va urma impulsul autoritar și inutil de a da la iveală o nouă invenție istoristă pretențioasă, inconștientă de fundamentarea sa pe joc, pe absență, pe golul timpului.

Depășirea etichetărilor care vin întotdeauna pe urma sporului propriu-zis al cunoașterii (etichetări care nu contribuie la înaintarea ei ci, dimpotrivă, ridică bariere de cuvinte), încadrează cercetarea structurală în cîmpul frămîntat și contradictoriu al pătrunderii omului în lume, al construirii lumii de către om. Structuralismul s-a dezvoltat prin negație și critică din spațiile epistemologice deschise de investigațiile ultimelor decenii. În muzica modernă, rupturile zgomotului întrerup și chiar interzic melodicitatea — ruptura sonoră este o „critică" a convenției melodice. Textele structurale frîng cantabilitatea teoretică a unei tradiții necritice.

Nu există deci un structuralism unitar și programatic, un structuralism găsit și apoi aplicat, ci o gîndire problematică care-și caută termenii în investigarea realului; nu o schemă teoretică aplicată (sau aplicabilă oriunde), ci un ansamblu polimorf de cîmpuri teoretice, cu nivele și intricații, ansamblu în care discontinuitatea și diferența au un rol primordial, conturînd decupaje nete ale discursului. Fiecare cercetare structurală își are specificul său, sursele și spațiul său particular de desfășurare, ajungînd la enunțuri care adesea se completează, dar nu rareori diverg în întregime; e suficient să amintesc doar polemica violentă a lui Derrida cu Claude Lévi-Strauss în problema originii și structurii funcționale a scrierii (v. *Cahiers pour l'analyse*, nr. 4, *Lévi-Strauss dans le 18-e siècle*, Ed. du Seuil). Nu pentru a face o enumerare a diferențelor și a distanțelor teoretice care-i separă pe structuraliști am amintit acestea, ci pentru a da o imagine aproximativă a complexității situației din cîmpul cercetărilor structuraliste. Încît protestul împotriva încadrării totalizante în sfera unui termen neclarificat își are justificări obiective.

De aceea și demersul teoretic al lui Francastel se definește cel mai bine în interiorul căutărilor concrete din domeniul său propriu de operativitate. Poziția pe care o alege Francastel pentru elaborarea discursului despre artă se exprimă în traversarea în toate sensurile de-

terminabile a spațiului plastic concret al operelor. Critica sa se îndreaptă împotriva generalizărilor care, depășind cadrele reale ale operelor, creează din cuvinte o realitate simulată a Artei, undeva dincolo și deasupra realizărilor concrete ; este o respingere a esteticii tradiționale care își pune întrebări pe teme moștenite : esența frumosului, a sublimului ș.a.m.d.

Interogînd abstracții vom căpăta tot abstracții, aceleași ca la început, răsucite în substanța maleabilă a cuvintelor. Cu toate precauțiile, comoditatea face ca și în istoria artelor și în critica de artă, să domnească un hegelianism naiv, dacă-l putem numi astfel ; fără să fie teoretizat, acesta se exprimă implicit în mersul gîndului de la căutarea istoriei principiului către examinarea felului în care acesta se „realizează" în concretețea operelor. Hegelianismul se ascunde aici în refugiul minim dar extrem de sigur al unui singur cuvînt, aparent de legătură ; simpla afirmare sau subînțelegere a lui „se realizează", cheamă imediat în minte modelul realului ca încarnare a ideii.

Pentru Francastel nu există o istorie deasupra sau în afara operelor, o istorie bazată pe deplasarea unor liniamente teoretice abstracte, pe „realizarea" unei necesități formulabile altfel decît în termenii concreți ai operei. Istoria este înscrisă în materialitatea semnului și este ea însăși o posibilitate combinatorie deschisă. Nici măcar pictorii înșiși, nici mărturia lor scrisă nu poate sta la fundamentul unei adevărate istorii a picturii ; pentru că, scriind, pictorii se înscriu în alt limbaj, în alt sistem de semne (e dat ca exemplu *Jurnalul* lui Delacroix), și se vor supune ansamblului de reguli și de teme ale acestui sistem, chiar dacă în opera lor plastică au depășit în alt limbaj decît cel al cuvintelor o problematică similară. „Adevărata — și singura — istorie critică a culorii o aflăm în dezvoltarea picturii în cadrul unei societăți date" (*Figura și locul*, p. 141). Dincolo de mărturiile literare, cercetătorul trebuie să-și caute locul în interiorul universului concret al operei, trebuie să-și caute poziția privilegiată din care poate trasa în discursul critic urmele și semnele implicațiilor mundane ale artei.

Dincolo de interesul particular pentru o epocă sau alta din istoria picturii, dincolo de comentariul analitic subtil, efortul fundamental al scrierilor lui Francastel se îndreaptă spre dezvăluirea, spre demonstrarea existenței și legitimității unui mod specific de exprimare, gîndirea plastică, gîndirea figurativă. Lucrarea *Peinture et société*, elaborată și publicată înaintea celei de față, urmărind modalitatea concretă de

naştere şi de descompunere a unui spaţiu plastic, desfăşoară şi adună probe în subsidiar pentru demonstrarea ireductibilităţii gîndirii figurative. Pornind de la această idee, aflată la început sub forma mai mult intuitivă a prezenţei de necontestat a unei realităţi, investigaţia se îndreaptă în mod firesc spre dezvăluirea structurii intime a modului de gîndire figurativ, a termenilor săi şi a modului său de articulare. Această operaţie, în mod necesar deschisă, neîncheiată, este efectuată în lucrarea de faţă. Francastel are stilul unui autentic cercetător, obligîndu-şi cititorii să parcurgă aceeaşi aventură a descoperirii unor profunzimi şi denivelări în spaţiul plan al tabloului, aventura detaşării conceptelor din analiza concretă. Cititorul participă la o pasionantă experienţă de analiză plastică.

Este semnificativ faptul că, încercînd să detaşeze elementele universale ale gîndirii plastice, Francastel îşi limitează cîmpul cercetării la o epocă restrînsă din istoria picturii, urmărind pas cu pas intricaţiile sale tematice şi tehnice. Şi aceasta, la o primă vedere şi după propria sa mărturisire, pentru a nu exista „libertatea", mai bine spus arbitrariul alegerii exemplelor, arbitrariu care ar reduce întreaga cercetare la ilustrarea cu exemplele cele mai potrivite, a unor teze construite abstract. În al doilea rînd limitarea este necesară pentru că liniile de structură ale gîndirii plastice se găsesc şi sînt detaşabile doar în interiorul istoriei lor concrete. Istoria reală a picturii implică şi păstrează în cadrele ei logica reală a gîndirii plastice. Transgresiunea realităţii operei se face în abstract, ea trasează linii de continuitate acolo unde domneşte discontinuitatea şi diferenţa.

„Scoţînd în evidenţă noţiunile de figură şi de loc, nu explicăm numai anumite mecanisme de înţelegere a picturii : aducem o îndreptăţire tezei, atît de adeseori dezvoltată aici şi în alte eseuri, potrivit căreia ar exista o gîndire plastică. Procedînd astfel, desprindem într-adevăr, interpretarea operei de artă de comentariul ei anecdotic sau realist, şi unul şi celălalt în egală măsură fragmentare" (*Figura şi locul* p. 358). Ca şi alte discursuri structuraliste textele lui Francastel înlătură uşurătatea şi lipsa de griji epistemologice cu care se fabrică cuvinte şi dezvoltări în istoria artei. Şi în acest domeniu, ca şi în altele, tradiţia a perpetuat (mai mult, a creat iluzia fundamentării solide ; dar simplul fapt că lucrurile s-au mai spus în acelaşi fel nu justifică consolidarea erorii) o modalitate comodă de a transcrie cronologic şi literar, succesiuni de opere şi autori, succesiuni de atribute transferabile de la

descrierea unei opere la descrierea alteia. O istorie a artei care nu-şi pune problema fundamentului său şi a statutului său teoretic. Format din aglutinarea unor comentarii tematice literare, a anecdoticii şi a unor referiri istorice selectate arbitrar, acest tip de discurs despre artă a fost locul în care s-au păstrat numeroase prejudecăţi plastice, pe care, dacă artiştii le depăşiseră de mult tocmai prin angajarea nemijlocită în viaţa istorică a gîndirii figurative, criticii le promovau şi le luau drept criterii de apreciere.

O astfel de prejudecată este aceea a „spaţiului real", pozitiv, comun. „Istoria artei şi a civilizaţiei a fost făcută pînă acum în funcţie de ideea că Renaşterea a marcat o apropiere decisivă pe drumul reprezentării adevărate a lumii exterioare. Majoritatea criticilor au considerat implicit că diferitele civilizaţii marcau o apropiere mai mult sau mai puţin fericită faţă de un spaţiu ideal, faţă de un spaţiu în sine, pe măsura, pentru a ne exprima astfel, a omului în sine" (*Peinture et société*, NRF, 1965, pp. 28—29). Tocmai nerecunoaşterea existenţei unei gîndiri plastice ireductibile, amestecarea în critica de artă a unor instanţe străine (literare, matematice, fizice, ş.a.m.d.) a făcut ca modului de reprezentare spaţială descoperit în Renaştere să i se atribuie o valoare ştiinţifică pozitivă în raport cu toate celelalte moduri spaţiale posibile. Cubul scenografic (v. *Peinture et société)* în care domnesc legile perspectivei era privit ca reperul pozitiv absolut în faţa căruia (în virtutea „valorii sale de adevăr" transferată nejustificat din fizica clasică în plastică) orice altă modalitate de reprezentare trebuie să-şi justifice forma ; înaintea lui se proclamă primitivismul şi necunoaşterea structurii „reale" a lumii ; după el se proclamă decadenţa reprezentării. Fixaţia la reprezentarea spaţială a unei epoci creează false probleme, generează false aprecieri.

Pentru Francastel, adevărata descoperire a Renaşterii, pusă într-un limbaj adecvat situat dincolo de mania atributelor şi a entuziasmului extatic, este jalonarea în profunzime a unui spaţiu convenţional. Pusă în aceşti termeni, descoperirea Renaşterii îşi pierde caracterul miraculos, îşi pierde privilegiul unic al adevărului şi al pozitivităţii, situîndu-se ca instanţă particulară pe un drum de căutări. Căci, „spaţiul — scrie Francastel — nu este o realitate în sine a cărei *simplă reprezentare* (subl. a.) e variabilă după epoci. Spaţiul este experienţa însăşi a omului" (*Peinture et société*, p. 29).

Istorismul şi determinismul în concepţia despre artă a lui Francastel iau forme radicale, ceea ce nu înseamnă simpliste, directe, ci dimpo-

trivă. Opera de artă apare ca spațiu figurativ în ansamblul polimorf al realității sociale. Ca fixare figurativă a unor semne, obiecte și relații, reprezentarea picturală este un loc în care îngheață în semn și poziție deplasările structurilor sociale, sensurile prezente și aluzia istorică. Determinarea picturii de către realitatea socială se face prin intermediul și în interiorul ansamblului figurativ, prin modificarea adecvată a mijloacelor sale de expresie, a structurii și orientării lor.

Realitatea socială intervine cu o nouă experiență a spațiului. Aici demersul teoretic al lui Francastel se apropie nemijlocit de exigențele unei estetici marxiste. Experiența spațiului, prin care structura reală a societății își transmite semnele și conținutul în ansamblul figurativ al operei, este determinată de o practică a omului în cadrele unei societăți date; modelul spațial nu rezultă numai din confruntarea omului cu natura prin intermediul tehnicii, ci și din imaginea asupra structurii sociale, din ierarhizarea claselor și a valorilor sociale. Cercetările sociologice și etnologice au dovedit preeminența socialului în formarea structurilor mentale, fie ele chiar relative la natură; să ne amintim doar celebra lucrare a lui Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* — structura spațiului, la triburile primitive din Australia, era calchiată după modelul abstract al organizării sociale a grupului.

Ceea ce Francastel reproșează încercărilor de a studia arta din punct de vedere sociologic este faptul că au luat ca punct absolut de referință structura socială „reală", presupusă a fi cunoscută, proclamînd deci de la început privilegiul de reper pentru acest termen al confruntării; fapt care a dus la considerarea artei doar ca ornament, nu ca funcție socială foarte importantă. Într-adevăr critica sa este valabilă chiar și pentru acele cercetări marxiste care au mizat pe echivalența suprastructură = epifenomen (fenomen de suprafață), echivalare neîntemeiată în cadrul reperelor teoretice ale marxismului. O explicare a artei nu se poate face prin reducere și punere în paralel a datelor artei cu datele „fundamentale" furnizate de discursul economic, politologic, sociologic sau altele, despre societate; o explicare a artei se poate face din interiorul ei și cu un limbaj specific, studiind evoluția și intricațiile sale cu celelalte domenii ale socialului, înțelegînd arta ca funcțiune și activitate umană fundamentală.

Împotriva discursului despre artă construit la întîmplare, prin aglutinarea referințelor și a comentariilor de ordine și nivele epistemologice inegale, împotriva „libertății" de a spune orice despre orice, Francastel

caută elementele proprii ale unui limbaj al artei plastice ; elemente care să reprezinte într-adevăr specificitatea gîndirii figurative. În funcție de detașarea acestui limbaj artistic se construiește prin tatonări, experimentări și decupaje succesive, limbajul critic, referențial, prin care specificitatea artei plastice poate fi exprimată.

Privite din afară, ca text, deci ca ansamblu structurat și analizabil, scrierile lui Francastel au construcția unei experimentări continue. Cărțile sale se termină abrupt, fără stabilirea unei schematici finale ; în fapt, ele sînt și rămîn în mod obiectiv neîncheiate, lăsînd spațiul deschis pentru cercetări viitoare. („Unii cititori vor fi fără îndoială surprinși de modul abrupt în care se încheie această carte...", *Figura și locul*, p. 352). Fiecare lucrare creează o deschidere și teme de plecare pentru un viitor efort de problematizare, de chestionare și de decupare a conceptelor. Este un discurs care, căutînd o nouă structurare a realității figurative, se caută pe sine prin propuneri terminologice, descrieri, întrebări, polemici. Un limbaj critic care își caută rigoarea într-un spațiu al aluziei, al transferului, al concentrării și dilatării sensurilor. Aici căutarea rigorii va avea în ultimă instanță ca rezultat, diferența mișcătoare, jocul controlat între structura bine trasată a conceptului și spațiul deschis, haloul metaforei.

Ansamblul figurativ al picturii nu este o reprezentare, o copiere a realității. Critica de artă care mizează pe această idee își reduce mijloacele elaborărilor la un du-te-vino fără nici o perspectivă între spațiul plat al tabloului și elementele „realului", alese la întîmplare din științe, literatură, observație.

Destinul picturii se joacă de fapt în spațiile pe care le creează diferențele dintre trei termeni : perceputul, realul, imaginarul. Fără să facă o analiză epistemologică îndelungată a acestora, Francastel le dă funcțiunea cea mai apropriată în analiza picturii. Intrarea în joc a acestei triade sugerează imediat o nouă posibilitate de descriere a spațiului pictural. Ansamblul operei apare ca o *realitate combinatorie*, în care sînt unificate prin virtuțile „limbajului" plastic elemente și nivele diferite ale relației dintre om și lume. Perceputul se situează în imediatitatea și prospețimea senzorială ; de asemenea el este și detaliu anecdotic, spontaneitate, transcriere a izbucnirii necondiționate a prezenței. În ceea ce privește realul, acesta nu poate fi un dat, o figură implacabilă care rămîne a fi copiată. În spațiul realului se situează elaborarea colectivă, cu conținutul și formele sale, determinările din

partea ideologiei sociale a grupului ; determinări care acționează prin convingeri și imagini, prin perspectivă particulară și ierarhizare a elementelor și obiectelor. În imaginar se proiectează fabulația individuală, mitul personal sau al grupului, prefigurarea și articularea dorită a elementelor. Structura ansamblului figurativ al picturii reunește în *realitatea combinatorie* a operei, toate aceste instanțe, folosind în modul său propriu diferențele și rupturile dintre ele.

Tocmai acest mod propriu de articulare și aglutinare a nivelelor, de racordare a spațiului perceput cu cel real și cel imaginar, de desfășurare și trecere a timpurilor unul într-altul, de concentrare a unor sensuri și aluzii istorice în forma și poziția unui obiect devenit simbol — toate acestea fac parte din modalitatea specifică a gîndirii plastice. În *realitatea combinatorie* a operei sînt reunite toate posibilitățile spațiului și toate cele trei ekstaze temporale. Istoria, prezentul și imaginea proiectată a viitorului îngheață aici într-o structură unică, irepetabilă.

Opera de artă ca realitate combinatorie reprezintă o determinare ce depășește analogia dintre artă și limbaj. Există desigur un limbaj identificabil al artei, dar apropierile dintre artă și limbajul vorbit se opresc la punerea în paralel a cîtorva efecte similare. „Dacă obiectele figurative și spațiile imaginare constituie două instrumente ale limbajului figurativ și dacă ele pot fi asimilate, într-o oarecare măsură, cu articulațiile limbajului, nu trebuie să uităm că, din acest punct de vedere, există o diferență esențială între sistemele gîndirii verbale și cele ale gîndirii figurative. Obiectele și spațiile își păstrează propriile lor structuri autonome și distincte. Ele sînt juxtapuse și nu în întregime integrate într-un al treilea sistem de selecție și de repartiție, cîmpul figurativ al operei..." (*Figura și locul*, p. 157). În locul celor două articulații verbale apare în gîndirea figurativă o triplă instituire, obiectele figurative, spațiile imaginare, cîmpul figurativ al operei.

Posedînd un limbaj specific, opera de artă ca realitate combinatorie nu se reduce la acesta : „Arta nu este limbaj, arta este spectacol, și, asemenea oricărui spectacol, cere participarea activă a spectatorului" (*op. cit.*, p. 157 ; de aici tematizarea privirii ca activitate de descifrare a picturii, activitate de lectură structurală. Pentru descrierea și descifrarea realității combinatorii a operei, Francastel inventează și transformă concepte, critică interpretările tradiționale, introduce rigoarea în limbajul critic. Din acest efort de cercetare și de construcție se

conturează un domeniu de sine stătător, acela al gîndirii figurative, ireductibil la orice alt sistem de semnificaţii. Conceptele, instrumentele teoretice cu care poate fi abordat sînt în parte elaborate în lucrarea de faţă. Procesul delimitării riguroase a elementelor şi a logicii gîndirii figurative nu se poate încheia aici. Demersul teoretic deschis de Francastel creează probleme şi orizonturi de cercetare pentru o înaintare viitoare pe acest drum fecund al analizei realităţii combinatorii a artei.

EUGEN IACOB

FIGURA
ŞI
LOCUL

ORDINEA VIZUALĂ
A QUATTROCENTO-ULUI

În amintirea Părinților mei

PREFAȚĂ

Un sistem de semnificare

„Exist pentru cine m-a înțeles".

(MICHELET, *Vrăjitoarea*,
C. I, VIII)

ACEST VOLUM pleacă de la ipoteza fundamentală că, în ansamblul ei, configurația materială a unei picturi nu reflectă numai amintirea lucrurilor văzute de artist în funcție de o ordine imuabilă a naturii, ci și structuri imaginare. Organizarea unui cîmp figurativ cu două dimensiuni depinde de o rețea de percepții sensibile și, în același timp, de cadrele problematice ale gîndirii comune artistului și contemporanilor săi. Semnele și ansamblurile artistice constituie sisteme complete de semnificare întrucît ele nu reprezintă cîtuși de puțin un caz aplicat al unei semiologii generale, ci lasă să se întrevadă atît mecanismele, cît și aria de cuprindere a unei funcții autonome a spiritului.

Generațiile care ne-au premers și-au ascuțit mai cu seamă spiritul pe texte și pe figuri de geometrie. Ele și-au concretizat logicile în retorici și algebre, fără a mai vorbi, se înțelege, de metafizici. Vremea experimentatorilor este însă abia la începuturi și ea nu a creat încă un tip tot atît de complet de sisteme globale de semnificare. Nu au lipsit, bineînțeles, nici arhitecți care să ordoneze cadrul, întotdeauna construit, al existenței omenești, nici sculptori sau pictori care să-l populeze cu forme și figuri, nici muzicieni care să-l înzestreze cu spații imaginare sonore. Cu toate acestea, artiștii au rămas multă vreme sub osînda unui fel de diminuare, ba chiar de înfierare, și din pricină că, pe

de-o parte, erau prea angajaţi în materie, şi din pricină că, pe de altă parte, capacitatea lor de a influenţa masele stîrnea neîncrederea. Le-a fost, de aceea, cu atît mai greu să depăşească constrîngerile sociale. Cartea circulă pe ascuns ; răspîndeşte adevăruri în memoria celor care au citit-o şi dispare. Opera de artă rămîne. O dată apărută, e greu să-i controlezi exacta ei arie de cuprindere. Ea informează obiceiurile, asemenea şi gîndurile. Dar ea nu există, în schimb, decît atunci cînd găseşte un comanditar.

Adevărata revoluţie a artei în secolele al XIX-lea şi al XX-lea s-a iscat din faptul că pictorii au încetat să mai fie mai ales mîna pusă în slujba autorităţilor întru difuzarea temelor şi valorilor recunoscute de societate. Nu fără ezitări şi poticneli, ei au ştiut să pătrundă într-un public mereu mai larg şi să-l intereseze. Nu au fost numai printre primii care au ridicat problemele realismului şi colectivului, dar, printr-un curios paradox, au fost de asemenea printre primii care au substituit descrierii convenţionale a unei naturi-spectacol, constituită din obiecte decupate *a priori,* analiza fenomenologică a reacţiilor intime ale spiritului, zguduit de priveliştea lumii exterioare, însă ordonator mereu orientat al cîmpului mişcător al activităţilor sale sensibile. Arta socială, depăşind domeniul caricaturii, şi arta abstractă, depăşind analiza impresionistă a datelor pure ale simţurilor, atestă împreună existenţa unei faze noi în istoria artelor.

Or, nu ni se pare că istoricii şi criticii au simţit profunzimea acestei schimbări, fie pentru a cuprinde faptul estetic pur, fie pentru a revizui şi a lărgi, în lumina acestei noi forme a experienţei artistice, cunoştinţele noastre asupra artelor trecutului şi prezentului, precum şi interpretarea tradiţională pe care le-o dăm. Critica şi istoria artei rămîn nişte anexe ale istoriei şi filologiei, ale istoriei literaturilor şi ideilor clasice. În timp ce artiştii se desprind din ce în ce mai mult de conţinut — în sensul vechi al termenului — şi îşi concentrează întreaga atenţie asupra mijloacelor artei şi asupra posibilităţilor lor specifice de expresie şi de semnificare, continuăm să-i socotim mai departe drept simpli decoratori, drept oameni chemaţi să ne amuze ori, dimpotrivă, să împărtăşească adevăruri primite de-a gata.

Orice tentativă de a înnoi istoria şi critica artei ne impune în primul rînd să devenim conştienţi de această situaţie. O istorie modernă a artelor şi, cu atît mai mult, firește, o sociologie a artelor sînt cu neputinţă dacă ne întemeiem pe judecăţi de valoare, ba chiar pe interpretări aşa-zis precise ale operelor, concepute dintr-o perspectivă istorică depăşită.

Predecesorii noştri au citit în aceste opere perene ceea ce convenea formării, cunoştinţelor şi planurilor lor. Ne revine dar menirea de a relua din propriile noastre perspective nu teoriile, ci operele, de a le reinterpreta, de a le reciti, am putea spune. Or, nu o putem face în mod valabil decît dacă urmăm noi înşine calea trasată de artişti, atît de cei ai trecutului pe care îi întrebăm, cît şi de cei ai prezentului care ne edifică asupra condiţiilor generale ale producerii şi conceperii operei de artă.

Acest volum este scris pentru a afirma necesitatea ca operele de artă — şi picturile în special — să fie tratate drept nişte obiecte de civilizaţie ce nu pot fi cunoscute şi judecate decît după o descifrare prealabilă, adică după ce au fost confruntate atît cu izvoarele lor perceptive de origine — adeseori foarte greu de reconstituit — cît şi cu propriile noastre moduri de cuprindere a universului exterior şi, în acelaşi timp, a picturii înseşi. Un tablou, ca şi un text, nu poate fi cunoscut şi judecat decît dacă dispunem de un minimum de cunoştinţe istorice şi tehnice. Asemeni unui text, un tablou trebuie citit, descifrat. Iar pentru îndrumarea acestui studiu există legi şi metode încă foarte puţin cunoscute. Îndelungatul primat al culturii noastre se datorează faptului că, generaţie de generaţie, predecesorii noştri au studiat în amănunt texte, izvoare aproape unice ale istoriei şi ale istoriei spiritului. Se pare că a sosit clipa cînd menirea noastră este să ne extindem informaţia şi în acest domeniu. Fără a pierde, evident, din vedere faptul că, pentru fiecare formă de activitate a spiritului nostru, operele şi metodele de abordare posedă în chip necesar un caracter specific. Analiza vizuală nu poate fi concepută ca un caz de aplicare a unei metode generale, ea nu poate fi calcată nici pe lingvistică, nici pe matematică, nici pe vreo

altă ştiinţă născută dintr-un mod de activitate la fel de fundamental şi de permanent al spiritului. Ea trebuie să-şi găsească astfel locul alături de celelalte mari discipline în devenire ale timpului nostru. Ea constituie un sistem de interpretare demn în egală măsură de atenţia noastră ca matematicile şi fizicile, psihanalizele şi lingvisticile, atît de fericit prospere de cîteva generaţii încoace. În sfîrşit, criticii îi revine menirea de a se alătura în acest domeniu artiştilor care au fost printre marii iniţiatori ai unui spirit nou.

Încheind, cu cincisprezece ani în urmă, prefaţa unei lucrări — *Peinture et société* — închinate problemei spaţiului, credeam că voi fi în măsură să scriu îndeajuns de repede un al doilea eseu, întregire a celui dintîi, ba îl anunţam chiar ca fiind consacrat cercetării „Miturilor politice şi sociale ale Quattrocento-ului". Îmi păruse atunci că, după ce voi fi arătat cum, în răstimpul dintre secolele al XV-lea şi al XIX-lea, societăţile occidentale elaboraseră şi apoi păstraseră în liniile sale generale un sistem figurativ şi intelectual concretizat mai cu seamă într-o tratare oarecum privilegiată a spaţiului, s-ar fi cuvenit să studiez raţiunile care au dictat, cu toate acestea, anumite adaptări aceloraşi societăţi şi în acelaşi răstimp. Renunţînd să iau în consideraţie toate mijloacele folosite laolaltă de către artişti, cu excepţia spaţiului şi anume — timpul, culoarea, desenul, crezusem de aceea că s-ar fi cuvenit să pun în lumină rolul jucat de anumite motivări imaginare, acceptate atît de artişti cît şi de societate, şi care au regizat rînd pe rînd selecţia mijloacelor de organizare a operelor.

De îndată ce am început să fac însă inventarul temelor, să le clasific pentru a stabili relaţia dintre conţinuturi şi forme, mi-am dat foarte repede seama că încercarea mea era greşit concepută. Şi aceasta mai ales din pricină că formele nu îmbrăcau niciodată cu exactitate un conţinut: fie că semnul nu dezvăluia decît o parte a denotatului, fie că, dimpotrivă, îi adăuga simultan alte sensuri, fie că, în fine, comporta înţelesuri multiple. În nici un caz nu se vădea un acord total, exact şi stabil între semne şi semnificaţii.

Abandonînd deci proiectul, m-am întrebat cum pot învinge această dificultate şi mi s-a părut că, mai înainte de a face o paralelă între valori imaginare şi tehnici figurative prea strîns unite pentru a putea fi disociate, era necesar să demontez mecanismele intelectuale în virtutea cărora o pictură nu reprezintă lumea sensibilă, ci semnifică. Regulile mobile care determină întocmirea unui cîmp figurativ nu pot fi confundate cu mecanismele pur optice ale iluziei ; pe de altă parte, o imagine nu este niciodată strictul substitut al unui concept sau al unei noţiuni formate la capătul unei activităţi intelectuale alta decît gîndirea figurativă. Pe scurt, stabilirea unei relaţii între mijloacele tehnice şi reprezentările imaginare exclude de obicei în mod greşit, în cadrul unei societăţi date, considerarea obiectivă a unei activităţi specifice avîndu-şi, ca dat intrinsec, propria ei realitate materială — o dată ce este vorba de opere — şi propria ei funcţie semnificatoare, imposibil de asimilat cu oricare alta. De unde am tras concluzia că o nouă cercetare asupra raporturilor artei, picturii şi societăţii impunea o analiză metodică a acelei realităţi concrete şi în acelaşi timp imaginare pe care o constituie *mediul vizual* în care trăieşte orice societate, mediu reflectat în mod privilegiat de pictură [1].

Nici o fiinţă vie nu poate să cuprindă senzorial sau intelectual totalitatea universului. Nici animalele, dar nici omul însuşi. Or, se pare că, intelectualizate la extrem, civilizaţiile noastre au pierdut din vedere dintre principalele activităţi şi sisteme orientîndu-le şi justificîndu-le comportamentele, tocmai pe cele care sînt nemijlocit dependente de simţul văzului. Avem tendinţa de a confrunta o experienţă globală şi conceptualizată a lumii exterioare cu produsele insuficient diversificate ale comportamentelor noastre operatorii. De unde rezultă că, pentru majoritatea contemporanilor noştri, mai cu seamă pentru cei cultivaţi, arta figurativă nu este decît un instrument ce îngăduie concreti-

[1] O abordare teoretică şi critică a tezelor care au inspirat lucrarea de faţă poate fi găsită în recenta mea carte *La réalité figurative* (Paris, Gonthier, 1965).

zarea — şi comunicarea — unei experienţe acumulate integral înainte de a se fi purces la crearea operelor. Înzestrate cu o anumită reprezentare noţională a lumii, societăţile ar folosi, pentru a o consemna în întreguri semnificative cum sînt pictura, sculptura şi arhitectura, tehnici de fixare care nu ar transmite decît valori excluzînd orice activitate autonomă şi cu adevărat creatoare. Artele s-ar vedea astfel reduse la rolul de agenţi de comunicaţie ; ele ar furniza doar unul din sistemele de difuzare a unei *informaţii*, sisteme putînd fi oricînd înlocuite unele cu altele.

Dimpotrivă, artele figurative dau atît indivizilor, cît şi societăţilor putinţa de a descoperi anumite relaţii între domeniile perceputului, realului şi imaginarului pe care nici un alt mod de activitate a simţurilor ori a spiritului nu ne-ar îngădui să le pătrundem şi nici să le exprimăm. Arta este una din activităţile permanente, necesare şi specifice ale omului trăind în societate. Ea nu ne permite numai să notăm şi să comunicăm reprezentări dobîndite, ci să descoperim altele noi. Arta nu este comunicare, ci instituire. Ea nu este limbaj, ci sistem de semnificare.

Se vor ivi, pe parcursul lucrării, un anumit număr de probleme teoretice. Dar spiritul volumului de faţă nu este unul dogmatic. Am avut alteori — şi voi mai avea încă — prilejul de a mă exprima în plan teoretic, în cărţi de metodă. Am dorit de astă dată să rămîn la nivelul studiului istoric, cît mai aproape de fapte. Refuz cu orice preţ să cred că singura sociologie posibilă a artei se situează la nivelul cercetărilor statistice în funcţie de noţiuni atît de convenţionale cum ar fi cele de cerinţe şi consum. Cred mai cu seamă că, înaintea oricărei dezbateri teoretice, este necesar să stabilim un fapt care condiţionează orice reflecţie ulterioară : este tot atît de dificil să descifrez un tablou pe cît este să citeşti o carte.

Nimănui nu i-ar trece prin minte să scrie ori să clădească teorii pe marginea unei limbi pe care nu o cunoaşte. În schimb, multora le pare întru totul natural să comenteze nişte „imagini". Rezultatul este firesc ; nu surprindem în

imagine decît ceea ce ştim sau credem că ştim ; o dezarticulăm fără a ţine cîtuşi de puţin seamă de natura ori de semnificaţia ei. Şi, firește, conchidem că ea nu ne aduce nimic în plus peste ceea ce ne-ar fi putut învăţa ştiinţele sau limbajul. Or, imaginea nu este nici conceptul şi, cu atît mai puţin, oglinda fidelă a realităţii percepute. Asemeni matematicilor, gîndirea figurativă delimitează un domeniu precis al activităţilor noastre intelectuale ; ea îşi are propriile ei legi, propria ei evidenţă ; ea impune însă şi o îndelungată studiere dacă vrem să descoperim toate relaţiile ei lăuntrice şi cele cu lumea din afară.

Cum problemele pe care le ridică studierea diferitelor sisteme figurative nu sînt mai puţin vaste şi diverse decît cele ale ştiinţei, sau cele ce apar în studierea limbajurilor, o privire de ansamblu aruncată asupra dezvoltării artelor figurative de-a lungul istoriei ar fi fost iluzorie sau, cel puţin, prematură. Singura soluţie care ne permitea să evidenţiem condiţiile de lectură a imaginii consta în a alege o perioadă în cursul căreia să fi apărut anume schimbări, o mutaţie adică. Într-adevăr : avem astfel posibilitatea de a surprinde faptul figurativ în stabilitatea sa şi, simultan, în devenirea lui creatoare.

Mi-am dat însă de îndată seama că Italia Quattrocentoului, care îmi oferise pe vremuri punctul de plecare al reflecţiilor mele asupra spaţiului, era în egală măsură şi un teren privilegiat pentru acest studiu al funcţiilor şi al structurii expresiei figurative într-un mediu dat. În această epocă are loc, pe de-o parte, o evoluţie în funcţie de care un sistem bine stabilit — cel al Evului Mediu în ansamblul său — care satisfăcuse societatea occidentală vreme de şapte sute de ani, încetează să mai corespundă reprezentărilor, modurilor de legătură şi cauzalităţilor timpului. Pe de altă parte, asistăm tot atunci la începutul elaborare a unui alt sistem de convenţii care, o dată codificat către începutul secolului al XVI-lea, va sluji la rîndul său pînă în zilele noastre drept cadru fix pentru gîndirea figurativă a întregului Occident. Am ales dar să studiez condiţiile intelectuale şi tehnice, cu alte cuvinte, sociale, ale acestei mutaţii, refuzînd să le mai consider, potrivit obiceiului, ca fiind ex-

plicabile în funcţie de o evoluţie internă a artei ori, dimpotrivă, ca reflectînd presiunea unei mentalităţi colective.

Am socotit, în schimb, că este de astă dată inutil să continui — aşa cum am făcut în celălalt volum — demonstraţia teoretică cercetînd împrejurările în care termenii unei noi mutaţii, cvasiuniversale, cea care a distrus cadrele Renaşterii, au început să prindă trup înainte de a se fi fixat într-o oarecare măsură în lumea de azi. În măsura în care am izbutit cu adevărat să arăt, prin evoluţia faptelor într-o perioadă cheie a istoriei, raportul existent între tehnicile figurative şi semnificaţii, demonstraţia este valabilă nu pentru a înfăţişa o singură mutaţie, ci pentru a justifica o metodă de abordare a unui tip bine definit de probleme.

Cum nu am socotit că ar fi de dorit să dau acestei cărţi o formă dogmatică şi cum nu am încercat, prin urmare, să-mi prezint observaţiile într-o ordine sistematică, ideea de a-l asocia pe cititor la cercetare mi s-a părut cu mult mai revelatoare. Punctele teoretice de vedere apar de la sine pe măsură ce sînt citite operele pe care le propun. După părerea mea, cîteva puncte de vedere şi anume: parcursurile imaginare şi semnele pierdute, întinderea mintală considerată separat de ordinea configuraţiilor, rolul reţelelor de semne, teoria mediilor vizuale, caracterul distinct al evenimentului şi al ordinii ierarhice a timpurilor, trecerea înfăptuită în Quattrocento de la calea anagogică la variatele mecanisme ale iluziei, asimilarea artei cu un comportament semnificator al spiritului şi, mai cu seamă, necesitatea analizei vizuale ca mod de cunoaştere a operelor de artă pot fi socotite ca avînd o valoare normativă, ca fiind de natură să orienteze cercetarea pe alte terenuri concrete de aplicare. Esenţial este să se stabilească faptul că singura modalitate de a întemeia o sociologie — şi o istorie — a artei constă în a înţelege că orice operă figurativă este un obiect de civilizaţie a cărui natură nu poate fi pătrunsă şi al cărui rol nu poate fi dezvăluit decît printr-o confruntare directă a procedeelor şi ţelurilor sale, care nu se identifică niciodată cu tot atîtea valori unanim şi imediat acceptate de contemporani.

Mecanismele gîndirii care fac posibilă înţelegerea imaginii figurative nu sînt şi cele care comandă funcţia lingvistică. Este o simplă ipoteză, ba chiar una gratuită, să credem că limba constituie modul tip de dezvoltare a spiritului, după cum tot ipotetic este să credem că rolul imaginii ar fi să redea ca atare, prin proiectarea unei viziuni încremenite pe un cîmp figurativ cu două dimensiuni, prezenţa oricărui fragment din natură. În marea lor majoritate, eruditii noştri rămîn închişi într-o concepţie generală a spiritului, potrivit căreia pictura este o fereastră deschisă asupra lumii. Dar cea mai mare parte a societăţii — şi succesul artei moderne o dovedeşte — este mult mai sensibilă decît intelectualii la valorile plastice sau figurative. Principala dificultate provine din faptul că oamenii cu adevărat capabili să se exprime cu ajutorul mîinii concretizînd lecţia privirii o fac exclusiv, şi în mod desăvîrşit, cu ajutorul picturii şi nu al limbajului. Poate fi oare aruncată o punte între vizuali şi verbali ? (nu spun, cu bună ştiinţă, nici intelectuali, nici raţionali) — iată ce am încercat să examinez în această carte.

Cititorul se va mira poate constatînd că între actuala lucrare şi cele precedente există pronunţate divergenţe de vederi în ce priveşte aprecierea valorii anumitor artişti. În *Peinture et Société* mă interesase spaţiul şi constatasem, bunăoară, că Masolino folosise în mai mare măsură decît Masaccio, între anii 1425 şi 1428, cercetările legate de perspectiva liniară. Trăsesem de aici concluzia că, dacă am cîntări bine lucrurile, Masolino contribuise mai mult la avîntul Quattrocento-ului. În fond, deşi observasem că nu poţi considera perspectiva liniară drept raţiune suficientă a înnoirii artei în Renaştere, rămăsesem legat de noţiunea caracterului proiectiv al spaţiului şi, tocmai de aceea, al picturii. Socoteam încă de pe atunci că artiştii folosesc diverse procedee, printre care perspectiva liniară nu joacă decît un rol limitat, pentru a fixa pe o suprafaţă cu două dimensiuni — perete ori panou — o viziune combinatorie dar omogenă a universului perceput de simţurile lor. Adîn-

cind această problemă, mi-am dat seama că „mutaţia" apărută în arta occidentală la începutul Quattrocento-ului nu putea fi explicată în temeiul tezei care presupune unitatea imaginii şi, mai cu seamă, supunerea gîndirii figurative faţă de anumite legi stabile ale viziunii. În Evul Mediu, fixînd atribute, arta concretiza o Cunoaştere supranaturală a universului ; o dată cu Renaşterea, ea începe să descrie o Natură stabilă şi ale cărei ultime principii coincid, prin ipoteză, cu cunoştinţele şi comportamentul omului occidental de atunci ; în acel moment, arta este în primul rînd o tehnică a iluziei. Plictisită de succesele ei, ea se străduieşte din nou de o jumătate de secol încoace să concretizeze, dincolo de aparenţele înşelătoare, esenţe surprinse în funcţie de o cuprindere a valorilor ce nu mai este raţională, ci intuitivă. Vom vedea de ce, în această nouă perspectivă, invenţia hotărîtoare îi aparţine lui Masaccio, dar nu în virtutea motivelor invocate de obicei. Masolino este, fără nici o îndoială, un artist care a adîncit şi dezvoltat în mai mare măsură decît Masaccio principiile incluse în perspectiva liniară, pe o cale care avea să se dovedească ulterior ca fiind cea obişnuită. Dar Masaccio a adus cu totul altceva : el a arătat că raportul dintre opera figurativă cu două dimensiuni şi imaginar nu impunea nici unicitatea metodelor propriu-zis figurative, nici o distincţie absolută între spaţiul proiectiv şi cel trăit. Nu-i lipsesc, de aceea, nici exemple de opere în care domneşte, în alte stiluri, pluralitatea locurilor. Dar altceva ne interesează acum. În capela Brancacci, *Adam şi Eva* ori soldatul din *Sfîntul Petru plătind tributul* se află *în acelaşi timp* cuprinşi în ceea ce Focillon numea spaţiul-limită şi în spaţiul-mediu ; cu alte cuvinte, se află simultan în spaţiul compoziţiei şi în cel al spectatorului. Dar noutatea absolută nu se limitează la atît. Semnul mutaţiei rezidă în faptul că Masaccio nu combină pur şi simplu o tehnică dublă, avînd o veche tradiţie, pentru a varia mijloacele operei sale, ci în aceea că el selectează dintre procedeele cvasieterne ale picturii pe cele care pot reliefa, în contextul epocii sale, valori indisolubil legate de speculaţiile raţionale ale anturajului său. El utilizează atît retorica medievală, care juxtapune într-un timp abstract

momentele povestirii în cadrul închis al unei imagini, cît şi perspectiva liniară, care stabileşte legătura între el şi situaţia convenţională şi arbitrară a unui spectator, după cum recurge şi la forma-culoare ce îl anunţă pe Poussin şi arta modernă. Opera sa nu este totuşi eclectică, deoarece el foloseşte toate aceste procedee ca suporturi ale unui nou mecanism mintal de reprezentare, cel care va înnoi cultura de-a lungul mai multor secole. Începînd cu Giotto şi Lorenzetti şi sfîrşind cu Masaccio, Evul Mediu tîrziu exprimase rolul figurii umane ca instrument al gîndirii figurative. Dar nimeni nu subliniase pînă atunci dublul aspect interior al rolului jucat de om, actor şi în acelaşi timp judecător al propriei sale aventuri. Marile figuri din capela Brancacci materializează omul modern, prezent prin trupul său în evenimentele istorice, dar în acelaşi timp ordonator al unor comportamente şi reprezentări intelectuale concepute pe măsura sa şi generînd o nouă aventură, o nouă problematică, noi comportamente, noi relaţii între reprezentarea nu mitică, ci utopică pe care omul o are asupra propriului său destin şi maniera în care el se plasează în mediul sensibil. Credem deci că, fără să fi renegat nimic din metodele şi concluziile noastre de mai înainte, am atins un nivel superior de interpretare a operelor figurative, după cum mai credem că acest reglaj mai precis al analizei nu constituie un accident de parcurs, ci o abordare progresivă, îndeajuns de revelatoare asupra dificultăţilor pe care le ridică lectura şi, mai cu seamă, transpunerea în limbaj a unui mod de gîndire figurativă.

Prin artă ca şi prin cuvînt sau prin tehnică, omul concretizează, modelîndu-l, un univers ale cărui dimensiuni corespund naturii sale, îl concretizează în limitele capacităţii sale temporare de a interveni prin acte consecutive reprezentărilor. Orice acţiune, orice imagine plăsmuită este creatoare de realitate. O societate nu aplică un Adevăr : ea îl întemeiază.

S-ar putea în viitor să propun cititorilor *si fata sinent*, după cum spuneau anticii, un ultim mod de abordare a

semnificaţiilor figurative. Atunci mă voi feri însă să-i mai anunţ tema ! Cu toate acestea, după lucrarea consacrată demonstrării faptului că o societate îşi creează propriul ei spaţiu imaginar, după cea de faţă, care îşi propune să stabilească dificultatea necesară a oricărei lecturi şi care scoate în relief rolul combinatoriu al unor elemente figurative a căror unitate şi sens nu apar decît recunoscînd că imaginea dispune de moduri autonome de semnificare, va mai rămîne de abordat frontal însăşi problema imaginii. Este un cuvînt-capcană, căruia fiecare îi conferă înţelesul pe care îl doreşte. Cred într-o oarecare măsură că lucrarea de faţă va contribui la degajarea trăsăturilor pe care le-am putea numi exterioare ale imaginii figurative, îngăduindu-ne să înţelegem mai bine cum este ea făcută tehniceşte vorbind. Dacă admitem însă că nişte semne figurative aplicate pe un suport cu două dimensiuni nu încep să semnifice decît din clipa în care oferă un corp, o figură, unor raporturi precise între o materie extrasă din percepţia vizuală şi anumite scheme mobile de gîndire, inventate pentru nevoile timpului şi legate de diferitele activităţi mintale ale unei epoci, problema ce ne stă în faţă nu se mai referă exclusiv la metodele de abordare a imaginii, ci şi la funcţia ei particulară printre celelalte activităţi instituţionale ale spiritului. Revenim astfel o dată mai mult la problema-cheie a oricărei sociologii a artei : care sînt acele elemente ale trecutului precum şi ale prezentului — cunoştinţe practice şi teoretice dirijînd comportarea spiritului — pe care arta şi numai arta le integrează la un moment dat în opere ?

Pregătită, după cum am mai spus, de publicarea cărţii *La Réalité figurative*, am dorit ca prezenta lucrare să rămînă cît mai aproape de descifrarea operelor, să-l invite pe cititorul răbdător a mă urma în abordarea progresivă a tezelor finale ale cărţii. Este o metodă pe care intenţionez s-o reiau pentru a încheia acest studiu asupra raporturilor dintre pictură şi societate. Limitele lucrării de faţă se cereau însă precizate. Altminteri, cititorul ar fi fost fără îndoială mirat să o vadă mărginindu-se la studiul genezei şi fixării unui stil atît de riguros determinat temporal şi spaţial.

Mai înainte de a examina, cum doresc să o fac într-o bună zi, ideea pe care generațiile și-au făcut-o asupra picturii, după făurirea uneltei, precum și după stabilirea rolului jucat în societate de această pictură, era absolut necesar să pun în lumină rolul activ al spectatorului, deoarece, în ultimă analiză, nu există nici viziune corectă, nici lectură corectă, nu există nici semnificare figurativă ori reprezentare figurativă independent de existența unui grup capabil să interpreteze obiectul pe care artistul l-a constituit nu pentru a transmite cu fidelitate niște impresii retiniene, ci în scopul de a fixa un joc de repere vizuale și raționale capabile să declanșeze în numeroși privitori cicluri orientate de atenție față de fenomenele optice și față de legile de organizare ale unui cîmp figurativ. Fără o descifrare a operei figurative, fără o meditație metodică asupra condițiilor în care se elaborează, iar apoi semnifică obiectul de civilizație constituit de imaginea cu două dimensiuni, orice sociologie a artei va rămîne zadarnică și orice istorie a artei — formalistă.

Ar fi totuși imprudent să credem că secretul unei bune interpretări a operei de artă constă în însușirea unei bune metode de lectură în funcție de o analiză imediată întemeiată pe înțelegerea istorică a metodelor de integrare formală a semnelor și valorilor. Pentru a ne face o idee cît mai pertinentă asupra rolului jucat de pictură, simpla observare a operelor luate în sine, izolate, nu este suficientă. Trebuie să-i adăugăm atît informații asupra personalității artiștilor, cît și asupra locului ce le era recunoscut în societate, precum și, în sfîrșit, cele privind rolul jucat de operele lor în succesiunea vremurilor. Fără a aborda aceste probleme, se cuvine să formulăm două observații indispensabile pentru înțelegerea punctelor de vedere adoptate — în stadiul de anchetă — în lucrarea de față.

Cititorul va fi, fără îndoială, mirat de rolul atribuit personalităților într-un studiu care își propune să degajeze principii valabile pentru interpretarea generală a picturii. M-am plasat aici între cele două doctrine la modă, fără a mă sprijini pe vreuna. Pentru unii, așa cum am mai spus, artistul nu este decît un tălmaci, o mînă ; pentru ceilalți,

el interesează mai întîi de toate ca individ, fiind de la sine înţeles că, atunci cînd descoperă şi exprimă mai mult sau mai puţin conştient puterile fiinţei sale intime, acest individ stă martor pentru întreaga sa epocă. Nu doresc să optez între doctrine într-atît de sărace. De fapt, studiind dezvoltarea artei noi în Quattrocento, constatăm că fiecare noutate, adică fiecare soluţie care devine un model, a fost găsită pentru prima dată de artist nu în ansamblul operei sale, ci într-un mic număr din creaţiile sale. De aceea problema individului şi a societăţii este deplasată şi nu va putea fi evocată în ansamblul ei decît dacă în viitor noi cercetări vor fi consacrate acestor probleme ale funcţiei selective a artei şi ale sistemelor figurative în societate. Pentru moment mi se pare foarte important să constat raritatea operelor care încetează de a fi combinatorii pentru a deveni instituţionale. Oricum însă, confruntarea dintre individ şi societate ne impune să considerăm în acest domeniu atît rolul activ şi cvasipersonal al operelor, cît şi pe cel al oamenilor. Oricît de disprețuite ar fi, operele de artă posedă propria lor realitate şi propria lor viaţă ; ele constituie tot atîtea fiinţe raţionale determinînd un nivel intermediar între indivizi şi colectivităţi. După cum vedem, orice studiu cît de cît riguros al acestor probleme demonstrează caracterul primar al cunoştinţelor noastre în materie de sociologie a artelor şi civilizaţiilor.

Se cuvine de asemenea să ţinem seama — iar pentru a înţelege cartea de faţă trebuie să luăm act chiar de pe acum — de faptul că, în pofida unei opinii extrem de răspîndite, o operă figurativă este rareori văzută de un public foarte larg, fără a înceta din această pricină a fi semnificativă şi, mai mult chiar, activă. Pentru cîţi spectatori au fost făcute miniaturile medievale ? Cîţi iubitori de artă au văzut tablourile lui Giorgione sau Van Eyck ? Cu timpul, aceste opere au sfîrşit, bineînţeles, prin a deveni stelele Muzeului imaginar ; dar aceasta nu s-a întîmplat oare tocmai în clipa în care ele au încetat să mai fie active, în care au intrat în lumea Muzeelor, învăluite într-unul din acele linţolii de purpură de care vorbea Renan ? Vitraliile catedra-

lelor au avut, bineînțeles, numeroși observatori, însă, fără îndoială, mai degrabă sensibili la atmosfera generală pe care ele o făceau să domnească în edificiu decît atenți la nenumăratele lor detalii. Arte întregi — și arte dintre cele mai mari — pictura egipteană și etruscă, bunăoară, au fost făcute pentru a fi invizibile și, cu toate acestea, învățămintele ce se puteau trage din experiența artiștilor se regăsesc în generațiile următoare, influențînd pozitiv reprezentările și modul lor de viață.

Abordăm probleme care impun studii îndelungate. Să spunem de la bun început că nu este cîtuși de puțin evident că pictorii lucrează pentru ansamblul societății timpului lor. Din acest punct de vedere, precum și din multe altele, se dovedește îndreptățită teza pe care am susținut-o într-unul din eseurile din *La Réalité figurative* : nici un studiu serios al relațiilor dintre artă și societate nu poate ignora problema dimensiunilor și limitelor civilizațiilor și, în cadrul acestor civilizații, problema funcțiilor precum și a limitelor complementare ale diferitelor facultăți ale spiritului, exprimate în opere, printre care operele de artă constituie o clasă ce nu poate fi redusă la oricare alta.

În ce privește notele, soluția adoptată aici este tocmai contrariul celei alese pentru *Peinture et Société*. Cu doisprezece ani în urmă [1], materia era atît de nouă și metodele într-atîta de contestate, încît socotisem necesar să alătur o amplă justificare fiecăruia din punctele de vedere adoptate. Dimpotrivă, problemele spațiului, timpului și limbajului sînt astăzi la modă. Nu spun că în interpretarea lor ar domni unitatea de vederei, nici că aș împărtăși tezele cele mai curente în materie. Am socotit totuși că ar fi de astă dată de prisos să mai aduc, printr-un greoi aparat critic, o îndreptățire a seriozității cu care am întreprins analiza. Am vrut, dimpotrivă, să arăt în această lucrare cum se poate construi un sistem de interpretare a operei figurative pornind de la datele imediate oferite de viață și în temeiul

[1] Originalul lucrării de față a apărut în anul 1967 (n.tr.).

analizei comparative a monumentelor picturii, considerate drept izvoare de informaţie tot atît de valabile pe cît sînt textele, cu condiţia ca ele să fie descifrate metodic şi cu aceeaşi grijă. Discuţia critică — ce corespunde vechilor note anexe — este în fond redată în recenta mea lucrare *La Réalité figurative* şi în alte cîteva studii ce vor fi în scurtă vreme reunite şi, probabil, întregite în aşa fel, încît să formeze o a doua lucrare de metodă. Am redus deci notele la strictul necesar, mărginindu-mă să prezint referinţele necesare pentru controlul imediat al textelor fundamentale şi al izvoarelor picturale la care mă refer. Nu este vorba, prin urmare, de note critice, ci de simple referinţe. Cititorul va fi, poate, surprins şi de frecvenţa trimiterilor la lucrările semnate de mine sau întreprinse de cercetători din anturajul meu. Apropiata apariţie a unor lucrări de echipă va sublinia multiplele posibilităţi ale unei metode care urmăreşte, în primul rînd, să integreze izvoarele nescrise ale istoriei civilizaţiilor din timpurile moderne.

Trebuie să precizez că lucrarea de faţă — ca de altminteri şi cea precedentă — nu a putut fi pregătită decît în cadrul activităţii mele pedagogice la *École des Hautes Études* de la Sorbona. Fără obligaţia de a da formă ipotezelor în prezenţa unui public critic şi exigent, a unui public care participă activ, mi-ar fi fost cu neputinţă să reduc o teorie generală a lecturii imaginii la dimensiunile unui caz particular. Aş dori să-i mulţumesc, de asemenea, soţiei mele, părtaşă îndeaproape a gîndurilor mele de zi cu zi. Aş fi fericit dacă în aceste pagini ar trece măcar ceva din atmosfera schimburilor intelectuale amicale care nu a încetat să se dezvolte în jurul meu, mai cu seamă în ultimii trei ani în care s-a fixat materia cărţii. În plus, sînt în curs mai multe lucrări : ele vor arăta cum anumite aspecte generale ale metodei se aplică unor cercetări care, deşi întreprinse pe terenuri variate, relevă toate tendinţa de a sublinia necesitatea ca opera de artă să fie interogată cu tot atîta atenţie şi metodă ca şi opera literară sau marile sisteme ştiinţifice.

Ţelul acestei lucrări nu este de a discuta problemele la modă ale structurii, informaţiei, consumului şi nevoilor

culturale concepute ca o uriaşă operă de distribuire a unei moşteniri aflate la îndemîna noastră. Ea doreşte înainte de toate să demonstreze că cele mai cunoscute opere sînt susceptibile de noi lecturi. Ele mai cuprind comori nebănuite de semnificaţii pe care le putem descoperi doar în contextul mereu mobil al culturilor vii. Ele ne îngăduie, în plus, să dezvăluim anumite resorturi ale vieţii spiritului, neglijate pînă astăzi. Lucrarea de faţă vrea să stabilească tocmai în acest sens că este necesar să devenim conştienţi de autonomia relativă a funcţiei figurative ; ea sugerează o abordare a ordinii vizuale ; ea afirmă necesitatea analizei şi problematicii, aplicate la un tip de opere incontestabil specifice, dar angajate totuşi în ansamblul vieţii spiritului.

Am început să privesc imagini de pe cînd învăţam să citesc. Datorită părinţilor mei, a căror cultură era tot atît de mare pe cît de rafinat le era gustul, am devenit atent, din prima copilărie, nu numai la cuvinte, ci şi la forme şi sunete. Datorită lor i-am iubit pe Mozart şi Van Eyck, pe Corot şi Manet pe vremea cînd i-am îndrăgit pe contesa de Ségur şi Jules Verne. Dacă invoc aici amintirea lor mereu prezentă, nu o fac numai pentru a le aduce un filial omagiu, ci pentru că ceea ce le datorez dovedeşte că spiritul poate fi de foarte timpuriu deschis spre felurite activităţi, cu grade de înţelegere, fireşte, diferite, toate acestea cu condiţia ca de la bun început atenţia să nu fie fixată asupra unor noţiuni elaborate, ci asupra unor opere, singurul izvor care ne poate oferi intuiţia fundamentală a multiplelor „forme" ale spiritului.

CAPITOLUL I

A VEDEA ... A DESCIFRA

ESTE SURPRINZĂTOR să constaţi cu cîtă uşurinţă rezolvă epoca noastră problema semnificaţiilor în faţa operei de artă. Interpretîndu-se operele mai curînd în funcţie de o cunoaştere decît de o intuiţie specifică, de cîteva generaţii încoace s-a alcătuit o „istorie a artei" bazată pe un compromis între gustul iubitorilor de altădată şi teoriile eruditilor de astăzi, cărora le revine mai cu seamă meritul de a fi descoperit semnificaţia iconografică şi implicaţiile filozofice ale operelor. Iată de ce Muzeul devine astăzi, din păcate, unul din instrumentele a ceea ce se cheamă cultura, oferind unor vizitatori din ce în ce mai puţin interesaţi de opere ca atare un fel de *memento* istoric şi anecdotic. Întîlneşti din ce în ce mai rar pe cineva care *priveşte* un tablou ; nu e departe ziua în care comentariul se va substitui operei, cînd muzeul de buzunar şi televiziunea vor înlocui muzeele, redate poate astfel funcţiei lor : aceea de a prezenta opere ambigue, incerte atît ca semnificaţie, cît şi ca valoare, dar ireductibile la vreun comentariu verbal. Putem spera atunci că pictura va redeveni punctul de plecare al unui dialog între acea parte a publicului care trăieşte prin văz şi artiştii tuturor timpurilor.

Situaţia actuală nu face decît să reflecte, de altminteri, ca în toate domeniile şi la scara lipsei de măsură, o anumită stare normală a lucrurilor. Aşa, bunăoară, ideea funcţiei înălţătoare a artei medievale, idee îndrăgită de doctrinarii secolului al XIX-lea, este contestabilă. Putem oare crede cu adevărat că odinioară, în vremea catedralelor, mulţimea analfabetă ce se înghesuia în temple folosea vitraliile şi sculpturile capitelurilor pentru a se cultiva, pentru a confrunta învăţătura orală a preotului din amvon cu nişte semne pestriţe şi forme încîlcite pe care noi înşine ezităm adesea să le decriptăm ? Putem oare crede că arta figurativă avea numai menirea de a înveşmînta doctrinele ? Nu exista oare

un univers al reprezentărilor sensibile, distinct de cel al cunoaşterii reflectate şi al sistemelor abstracte ? Mama lui Villon ştia fără îndoială că cei blestemaţi erau fierţi *(boullus)* şi în vitralii, şi în perioadele predicatorului ; era însă, neîndoielnic, incapabilă *să citească* ansamblul unui sistem imaginar care făcea apel la noţiuni cu totul străine de gîndirea ei. Cîţi dintre credincioşi încercau şi altceva decît o emoţie directă, sensibilă şi, în ultimă analiză, estetică, emoţie care nu corespundea decît în foarte mică măsură cu sistemul intelectual al clerului ? Bineînţeles, la baza fiecărui mare ansamblu figurativ se află un program ideologic care a determinat numărul, alegerea şi distribuţia schemelor figurative. Dar care dintre noi este astăzi capabil să se instaleze în nava catedralelor din Chartres şi Bourges şi să reconstituie spontan, citind vitraliile, sistemul gîndirii medievale ? În plus, aceste vitralii sînt oare făcute pentru ca, printr-o cumplită sforţare a minţii, să regăsim ca într-un joc de cuburi o schemă perfect coerentă plecînd de la reperarea unor elemente combinatorii reorganizate într-un şir raţionalizat o dată pentru totdeauna în spiritul nostru ? Nu trebuie oare ca ele să ne reveleze mai degrabă un tip de relaţii sensibile între real şi imaginar deschizîndu-ne drumul spre cuprinderea unor valori complexe şi contestabile ? În fond, se cuvine oare să reconstituim programul ideologic impus artiştilor de către comanditari, ori să reintrăm în contact cu comportamentul interpretativ şi manual al executanţilor ? Secolul al XIII-lea era oare un univers de teologi, sau situaţia acestora în cadrul secolului este asimilabilă cu cea a fizicienilor atomişti în mijlocul nostru ? Au existat oare vreodată societăţi unanime altundeva decît în visul violenţilor ? Putem oare crede că oamenii Renaşterii au înţeles spontan atîtea alegorii ce prilejuiesc astăzi eruditilor comentarii pe cît de subtile, pe atît de solide şi contradictorii ? Există oare o corectă interpretare a *Bătăliilor* lui Uccello, ori a *Primăverii* lui Botticelli, ori a *Calomniei* sale ? În sfîrşit, o operă din Quattrocento este ea oare mai puţin frumoasă, mai puţin bogată pentru că ne scapă atît numele autorului, cît şi sensul ei primar ?

Concepția de astăzi asupra lecturii operelor de artă este, din păcate, dominată de acest spirit enciclopedic care distruge în noi temeliile culturii. Privim tablourile ca și cum ele ar fi vinietele unui gigantic Larousse. Epoca noastră crede că poate subordona percepțiile vizuale și auditive exercițiului metodic al unei dialectici a ideilor; ea privește monumentele figurative ca pe niște piese detașate ale unui uriaș distribuitor de cunoaștere. Pe vremuri, mi s-a povestit bunăoară, că, orice submarin după ce este construit pe un șantier naval și trece cu bine probele de încercare la apă, e demontat pentru a se putea constata uzura fiecărei piese; după care este imediat remontat și pus în serviciu după alte încercări la apă. Am impresia că așa-zisa cultură populară se aliniază mai degrabă după tehnicile inginerului decît după cele ale savantului, care se află în orice epocă infinit mai aproape de artist. Ne imaginăm că artele, culturile și civilizațiile constituie tot atîtea entități, ansambluri formalizate ale căror elemente detașabile se combină între ele, asemeni pieselor unei mașini, îndeplinind fiecare o parte din funcțiile ce revin întregului. Sub pretextul pozitivismului, ni se oferă ca învățătură doctrine finaliste care neagă întreaga bogăție, mereu deschisă, a comportamentelor omenești.

Orice discuție asupra principiilor generale este zadarnică. Realitatea omului depășește toate sistemele. Experiența nu poate să se exercite decît asupra unor ansambluri limitate și concrete, reprezentative pentru o anumită epocă și anumite grupuri umane. Am face deci o greșeală dacă am vrea să studiem, în general, metoda corectă de abordare sau de lectură a operelor de artă. Nu dorim cîtuși de puțin să prezentăm o istorie model a dezvoltării picturii într-un răstimp determinat. Numeroase interpretări sînt posibile — și corecte — în măsura în care ele definesc o gîndire conștientă de limitele și de obiectul ei. Interpretările figurative sînt asemenea sistemelor matematice: valoarea lor rezidă în coerența sau în eficacitatea lor, fără ca ele să explice o dată pentru totdeauna un fragment al universului. Asemenea științei, artele sînt instrumente care ascut spiritul. Contemplarea lor nu ne oferă o cunoaștere

complexă şi exactă a unui moment al culturii, sustras legilor vieţii ; ea ne ajută să surprindem, în locuri şi epoci bine delimitate, unele din mobilurile omeneşti care au declanşat şiruri imprevizibile de evenimente şi a căror amintire s-a păstrat fiindcă ele mai apasă încă asupra destinului nostru.

În concluzie, adoptăm drept principiu faptul că operele de artă figurative constituie între altele — şi fără a prejudicia posibilitatea unei abordări diferite — semne convenţionale prin intermediul cărora putem reface contactul cu acte şi motivări — în mod necesar arbitrare, fiind socializate — ale unor societăţi astăzi dispărute, dar a căror cunoaştere e necesară pentru a ne înţelege pe noi înşine şi vremea noastră. Pe lîngă aceasta, admitem la început, tot cu titlul de simplă ipoteză, că operele figurative constituie sisteme de semne ce pot fi, dacă nu asimiliate, în orice caz puse în paralel cu multiplele limbajuri : verbale, matematice, muzicale, de care societăţile se slujesc pentru a face posibilă comunicarea între membrii lor şi pentru a le instituţionaliza comportamentele.

În ce măsură este limbajul figurativ asimilabil cu celelalte, pînă la ce punct exprimă el ansamblul valorilor unei societăţi ? Se limitează să furnizeze informaţii care confirmă pe cele ce pot fi culese din studiul celorlalte tipuri contemporane de activitate ? Aduce el oare informaţii complementare susceptibile să schimbe, de îndată ce le concretizăm şi izbutim să definim mai bine specificitatea figurativă ca atare, reprezentarea globală pe care ne-o formăm fie asupra unei epoci trecute, fie chiar asupra propriei noastre epoci ? Acestea sînt problemele pe care am dori să le abordăm luînd drept exemplu un caz particular.

Instrumentele care slujesc la exprimarea gîndirii figurative variază de la generaţie la generaţie, ca de altfel toate celelalte mijloace de acţiune ale omului care trăieşte în societate ; copiii nu se mulţumesc niciodată cu limbajul părinţilor. Schimbarea este legea absolută a vieţii. De aceea, putem data cu precizie majoritatea operelor fi-

gurative. Pe lîngă aceasta, nu poate fi negată nici existenţa unei legi de dezvoltare caracteristică pentru limbajul figurativ, ca şi pentru toate celelalte forme ale limbajului. Fără a fi sustrasă formelor generale ale vieţii sociale, arta este constituită în sisteme întemeiate pe convenţii care se schimbă mereu, dar şi pe legi de înlănţuire care implică păstrarea unui anumit număr de principii în răstimpul unor lungi serii de aplicaţii.[1] Se întîmplă totuşi ca, la intervale îndelungate, să se schimbe nu numai modurile de prezentare, ci chiar principiile ca atare. Aşa cum există limbi care trăiesc în condiţii de permanentă şi simultană alterare şi epurare, există şi forme de artă întemeiate pe convenţii inalterabile în ciuda mobilităţii formelor. Aşa cum se poate vorbi de latină şi greacă, de chineză şi engleză, se poate vorbi şi de arta antică şi medievală, de arta Renaşterii şi de cea mexicană. Toate transformările şi alterările suportate nu de un prototip — care nu a existat niciodată — ci de o schemă de interpretare legată de un mod tehnic voluntar de prezentare pot apărea fără ca spiritul să-şi modifice comportamentul, pînă în clipa în care, pe neaşteptate, survine o mutaţie. În acel moment, constatăm că, prin aceleaşi elemente figurative, o altă interpretare a percepţiilor omului ne este propusă, cu ajutorul unor semne adesea neschimbate la prima vedere, dar presupunînd un nou sistem care, la rîndul lui, dă în mod progresiv naştere unor forme noi revelîndu-ne noile raporturi atribuite de artişti şi de mediul lor faptelor fizice şi omeneşti.

După cum istoria nu înregistrează un număr infinit de familii lingvistice, după cum în trecut nu a existat un număr infinit de tipuri de societăţi, tot astfel nici numărul sistemelor figurative nu este, de fapt, fără sfîrşit. Nu este aici locul să le enumerăm, întrucît, făcînd-o, am socoti implicit rezolvată problema marilor articulaţii periodice ale istoriei, precum şi cea a caracteristicilor fundamentale ale oricărui limbaj figurativ. Putem totuşi admite, la modul

---

[1] **René** BONNOT, *Sur les modes et les styles*. În *Année sociologique*, seria a treia, 1949—50, Paris, 1952.

ipotetic, că, în decursul secolelor al XIV-lea şi al XV-lea, în Europa occidentală s-a petrecut una din aceste mari mutaţii ale sistemelor figurative, paralel cu o tot atît de fundamentală transformare a valorilor recunoscute ca izvoare intangibile ale dreptului şi acţiunii. Departe de noi gîndul de a vrea să căutăm, încă o dată, originea Renaşterii într-o reţetă de viaţă şi de gîndire împrumutată din afară : ne străduim doar să arătăm în analizele ce urmează că operele figurative nu au fost niciodată inspirate, în secolul al XV-lea, prin referinţă la prototipuri imaginare integral constituite. Renaşterea nu există ca sistem definit şi închis decît din clipa în care cedează locul, în secolul al XIX-lea, unui alt proces de cuprindere intelectuală şi sensibilă a universului. Într-o etapă de început, nu se pune niciodată problema de a se comunica o cunoaştere dobîndită. O formă de gîndire, o artă nu se constituie niciodată ca sistem de semne menite să materializeze cunoştinţe dobîndite ; ele ţin de nivelul speculaţiilor mintale şi al problematicii imaginarului ; şi nu miturile — cu alte cuvinte, figurile simbolice ale unei experienţe dobîndite — sînt cele pe care societăţile le exprimă creîndu-le, ci utopiile, adică anticipările asupra realului căruia trebuie să i se dea formă.

Rezultă de aici că, de la bun început, această lucrare respinge în mod absolut orice asimilare a semnului figurativ cu simbolul oricărei realităţi preexistente lui. Lucrarea de faţă nu doreşte să arate progresele realizate pe linia pe care o viziune a lumii preexistentă primului pas făcut de creatorul formelor îşi află o expresie din ce în ce mai adecvată şi din ce în ce mai îndemînatică. Arta nu ilustrează un dat social anterior propriei ei acţiuni asupra universului material şi mintal care o condiţionează, dar pe care ea îl structurează în egală măsură. „Fiecare operă, scria Matisse, este un ansamblu de semne inventate în timpul execuţiei şi pentru nevoile locului. Desprinse din compoziţia pentru care au fost create, aceste semne nu mai au nici o acţiune. Semnul este determinat în clipa în care îl folosesc şi pentru obiectul la care trebuie să parti-

cipe." [1] Acesta este, fără îndoială, punctul de vedere al adevăratului creator ; al celor care, asemeni lui Matisse sau Mantegna, lui Fouquet sau Van Eyck, determină atît evoluţia artei, cît şi pe cea a timpului lor. Există, fără îndoială, opere în care semnul este mai puţin puternic, în care el nu face decît să repete alte semne ; este însă vorba în acest caz de semne figurative gata constituite ca atare în gîndirea unei epoci şi nu deduse pentru prima oară din valori care nu pot fi determinate în termenii unui alt limbaj, fapt ce constituie greşeala fundamentală a oricărei asimilări a limbajului figurativ cu limbajul vorbit sau scris.

Arta nu poate fi asimilată cu filologia. Aşa cum filologia este ştiinţa adaptată legilor gîndirii conceptuale avînd drept suport cuvîntul, tot astfel trebuie să existe o ştiinţă care să determine legile gîndirii figurative. Această ştiinţă trebuie să năzuiască spre rigoarea analitică a filozofiei, fără a-i putea nicidecum împrumuta cadrul. Studiind, prin urmare, marea mutaţie a procedeelor figurative care au generat în Occident, între începutul secolului al XIV-lea şi sfîrşitul celui de-al XV-lea, un sistem original de reprezentare a naturii, adaptat la noua scară a valorilor umane, nu vom căuta să regăsim cadrul oferit de o erudiţie întemeiată pe cunoaşterea prealabilă a textelor şi a conceptelor fixate prin cuvînt. Artele figurative constituie pentru istoric izvoare tot atît de obiective ca şi scrierile şi glosele lor. Creîndu-şi cadrul monumental în care trăieşte, o societate întemeiază urmînd un proces de gîndire şi de acţiune perfect limpede şi analizabil în sine ; făurind semne figurative, artistul ne lasă mărturii precise asupra ambiţiilor şi comportamentelor, asupra cunoştinţelor şi lacunelor sale. Arta nu oferă confirmarea unei cunoaşteri pe care am putea-o dobîndi şi altcumva. Arta este primă, ca şi limbajul. Are alte principii şi alte legi. Ea creează un tip de obiecte prost cunoscute, reflectînd acte şi operaţiuni mintale reprezentative pentru un tip de om în permanenţă caracterizat în istorie. Dialectica realului şi imaginarului nu

---

[1] Henri MATISSE, *Opinii culese de Maria Luz în XX-e siècle* şi citate de Gaston Diehl, *Matisse*, Paris, 1954, p. 105.

este una şi aceeaşi în artă şi în gîndirea susţinută de limbaj. Încercăm în cele ce urmează să analizăm în sine un tip de gîndire figurativă, care, în limitele cronologice date şi între hotarele geografice ale întregului Occident, a dat naştere unui sistem atît de puternic, încît, în ciuda unor dezvoltări extraordinare, a ajuns de-a lungul a patru secole să dea formă în cele din urmă gîndirii plastice a întregii planete.

Dorind să definim gîndirea figurativă a secolului al XV-lea european, avem de înfruntat mai întîi o problemă de descifrare. Pentru majoritatea spectatorilor, un tablou este în primul rînd o anecdotă, o „istorie" în sensul pe care Alberti îl atribuia cuvîntului. De fapt, principalul efort al comentatorilor se îndreaptă astăzi tocmai în acest sens. Sîntem teribil de mulţumiţi cînd izbutim să recunoaştem unul sau mai multe elemente de detaliu revelîndu-ne sensul general al operei sau, mai precis, al unei relaţii mintale între imagine şi un concept familiar lumii contemporane. De pildă, cum un foarte mare număr de lucrări din Quattrocento ne trimit la temele legendei creştine, spiritul se declară mulţumit să fi „numit" o *Naştere a Domnului* sau un *Sfînt Sebastian*. Obstacole suplimentare se ivesc în drumul nostru cînd abordăm registrul subiectelor profane. O *Bătălie* de Uccello ? Întru totul mulţumitor. *Marte şi Venus* de Botticelli ? De acord. Adevăratele dificultăţi survin cînd Botticelli ne oferă alegorii mai rare, strîns legate de speculaţiile intelectuale ale extrem de eruditului cerc din jurul lui Lorenzo de'Medici. Enigmele apar la începutul secolului al XVI-lea : să luăm de exemplu *Furtuna* de Giorgione. La ce bun să te osteneşti ? *Furtuna* este o furtună şi realitatea fulgerului care despică norul ne scuteşte lesne de a mai identifica femeia alăptîndu-şi copilul sub rafalele de vînt.

De altminteri, de la Emile Mâle încoace, iconografia nu este oare cheia istoriei artei medievale ? Oricine ştie că, dacă ai reperat subiectul unui timpan ori al unui capitel, l-ai văzut. Se găsesc, bineînţeles, şi cîţiva rari spectatori

— mai cu seamă pictori — care văd altceva în pictură. Unii împing deformația pînă acolo încît neglijează înțelesul și consideră tabloul drept un sistem de contururi sau de suprateţe colorate generînd senzații de ordin particular. Aceştia nu sînt însă decît nişte tehnicieni. Cînd te duci la magazin pentru a alege un obiect oarecare, ştii prea bine că, dacă ai alături un specialist, el o să descopere de îndată un număr nesfîrşit de mici detalii care, în ultimă analiză, îți taie cheful. Nu mergeți niciodată cu un expert să vă alegeți o mobilă, ori o stofă, şi cu atît mai mult o rochie ! Pictura nu este făcută pentru pictori, ci pentru public. S-a sfîrşit cu era „cunoscătorilor".

În ultimă analiză, orice referință, fie la un sistem de reprezentare, fie la un mod de realizare, se şterge cu timpul şi numărul specialiştilor capabili să citească operele civilizațiilor cele mai îndepărtate scade treptat, determinînd un rezultat curios : cu cît opera este mai indescifrabilă, cu atît valorile estetice şi tehnice sînt cele care supravieţuiesc în mai mare măsură, fiind suficiente pentru a ne fascina. Este greşit să spunem că perceperea operei figurative este condiționată de cunoaşterea subiectului.

Enunțul unui subiect nu ne aduce decît un minimum de elemente pentru cuprinderea valorilor. *Naşterea Domnului, Răstignirea lui Isus*. Să descriem ? Adesea, redusă la termenii ei de reperare nonfigurativă, aceeaşi descriere se aplică la un mare număr de opere. Să nu exagerăm însă : foarte adesea, descrierea sau, mai bine spus, inventarul elementelor care intră în combinație într-un ansamblu figurat ne revelează o particularitate precisă. Dar, în nici un caz, nimănui nu-i stă în putere, fie el şi cel mai mare artist ori cel mai mare expert al lumii, să imagineze o operă necunoscută luînd ca punct de plecare o descriere a acesteia. Între fragmentarea unei gîndiri prin intermediul limbii şi una realizată prin intermediul formei există o prăpastie de netrecut.

Mai mult decît atît : dacă descrierea unei opere ce nu se află sub ochii noştri nu ne îngăduie niciodată să ne-o imaginăm aşa cum este ea, oricît de mare ar fi sensibilitatea cu care această descriere a fost realizată, nici chiar

reproducerea ei nu ne este de vreun folos. O imagine fotografică nu înlocuieşte un original şi culorile sale. Oricît de fidelă ar fi, o imagine mecanică deformează opera într-atît încît o face absentă, chiar dacă este o schiţă în creion, cu trăsături atît de sobre, cum ar fi, bunăoară, un desen de Matisse. O operă figurativă posedă o personalitate, o dimensiune şi o textură, ea este un *unicum*. Cu excepţia cazului cînd ea coboară la nivelul celei mai ieftine stampe — şi nici atunci chiar, întrucît calitatea hîrtiei şi a culorii sînt imprevizibile şi semnificative.

În sfîrşit, o operă pictată nu este niciodată stabilă. Ea se schimbă. Culorile se alterează. Sînt reuşite şi eşecuri. Cum să vorbim dar de picturi, aceste obiecte instabile, fără a ţine seamă de mobilitatea lor ? Majoritatea operelor pe care le studiem s-au schimbat nu numai în sine, dar şi în prezentarea lor. Ele aveau un cadru, chiar atunci cînd nu erau agăţate pe un perete ; ele au fost concepute pentru un anumit mediu. Oamenii care le-au posedat le aleseseră tocmai pentru că ele contribuiau, într-o ambianţă determinată, la crearea unui sistem de reprezentări sau de referinţe. Nu e prostie mai mare decît să juxtapunem pînze într-o galerie în funcţie de cronologie, de o istorie abstractă a artei, situată în afara vieţii. Este incontestabil că aceste opere intră astfel într-un nou sistem, cel al aşa-numitei culturi populare, care nu are nici măcar avantajul de a fi un folclor. Cu mai puţin de cinci decenii în urmă, în vechiul *Salon Pătrat* de la Luvru sau în *Tribuna* din Galeria Uffizi de la Florenţa, pînzele îşi răspundeau una alteia ; ele sugerau raporturi cu adevărat optice, istorice, ele trăiau. Muzeele noastre de astăzi sînt temple ale a-culturii.

Există aşadar dificultatea de a surprinde obiectul, dificultatea de a-l citi într-un context care să ne îngăduie să-l reconstituim într-o perspectivă capabilă să ne aducă mai aproape, pe calea gîndului, de cei care, primii, l-au creat şi l-au ales. Dificultate cu atît mai mare cu cît operele nu sînt formate dintr-un conglomerat de elemente care să semnifice, după cum s-a mai spus, în sine, o dată desprinse din ansamblu. Orice descifrare a unui tablou sau a unei compoziţii monumentale ne obligă să stabilim o re-

laţie critică între întreg şi părţi, între opera în sine şi publicul care a receptat-o şi a consacrat-o. Noţiunea de globalitate este insuficientă ; întregul şi părţile nu ne trimit la un punct de reper constituit. Trebuie să introducem o dialectică diferenţiată a realului şi a imaginarului, atît în raport cu obiectul figurativ, cît şi cu autorii şi spectatorii săi, atitudine cu totul diferită de cea a teoreticienilor de astăzi, care se mulţumesc să afirme că există un raport simplu între operă şi mediu, considerat în mod curios drept un corp privilegiat, înzestrat cu o permanentă luciditate şi facultate de a se exprima.

Să descifrăm. Un Ghirlandajo, la biserica Santa Trinità din Florenţa : *Sfîntul Francisc învie un copil din familia Spini*. Care este subiectul ? Anecdota — o minune. Un copil care fusese crezut mort şi care îşi revine cu ajutorul sfîntului : copilul apare aici de două ori, în patul său şi în mormînt. E o problemă de familie pentru care se aduc laude lui Dumnezeu. Dar familia Spini face parte din neamul, din *Famiglia* Medici. Este important ca în fresca ce decorează capela lor să fie afirmată apartenenţa familiei la puternica gintă care cîrmuieşte cetatea. O problemă a familiei Spini este o problemă de Stat. Copilul va fi plasat deci în piaţa publică, chiar în faţa bisericii Santa Trinità. Biserica nu va fi vizibilă ; dimpotrivă, se va arăta ceea ce spectatorul ar cuprinde cu privirea ieşind din biserică : podul peste Arno, casele şi oamenii Florenţei împărtăşind durerile şi bucuriile cîrmuitorilor lor. Reprezentare a oraşului, adică a locului care uneşte pe stăpîni şi pe cetăţeni ; un anume tip de Stat.

Alt raport : cerul şi pămîntul. Sfîntul Francisc este cel care patronează biserica. Se înţelege de la sine că el a fost cel căruia i s-au înălţat rugi şi care le-a auzit. El nu figurează decît în mod discret, altceva este însă foarte important : capela Spini a fost plasată într-un edificiu aparţinînd ordinului său ; în faţa puternicilor lor rivali — dominicanii, instalaţi la Santa Maria Novella şi la Santa Croce, franciscanii au nevoie de un sprijin printre membrii gînţii

cîrmuitoare. Politică de echilibru discret. Acelaşi Ghirlandajo a fost ales pentru a lucra în ambele sanctuare ; marea familie îşi împarte sprijinul şi pretenţiile.

Compoziţiei i se acordă un interes deosebit. Nu este de ajuns să analizăm aluziile, să enumerăm portretele membrilor cunoscuţi ai neamului : spectatorul de odinioară, ca şi cel de astăzi, este mai întîi atras de spectacolul figurativ ca atare ; căci acesta constituie un element fundamental al „subiectului". O gaură în zid, o sugestie de spaţiu diferită de practicile antice sau bizantine : pictura nu mai slujeşte la materializarea unei viziuni după cum nu slujeşte nici la reproducerea unei scene în realitatea ei episodică, ci se dovedeşte capabilă să creeze un cadru, un loc imaginar în care nişte relaţii pur convenţionale, arbitrare, abstracte, creează totuşi iluzia unui lucru conform cu realitatea. Două timpuri juxtapuse, în aşa fel încît naraţiunea nu se desfăşoară în succesiune ca în vechile predele, ci potrivit unei ordini combinatorii ; constituirea unui spaţiu unitar reuşeşte în sfîrşit să domine fabulaţia. Iată tot atîtea probleme de prezentare rezolvate în mod voit într-un anume sens, ilogic dacă ţinem seama de experienţa figurativă tradiţională, dar care dictează o înţelegere chiar dacă nu ne dăm limpede seama de aceasta. Prin urmare, o altă componentă a subiectului. Căci soluţiile combinatorii şi ambigue nu au fost găsite de artist sub efectul unei inspiraţii spontane, după cum nici chiar astăzi, la început nesigură, atenţia spectatorului nu este liberă atunci cînd se opreşte succesiv asupra diferitelor părţi ale frescei pentru a se concentra mai apoi, potrivit spiritului său, fie asupra sistemului de reprezentare plastică, fie asupra semnificaţiilor mintale, sociale ori politice.

A te declara mulţumit aflînd că subiectul frescei este învierea unui copil al familiei Spini înseamnă în orice caz a dovedi că nu citeşti pictura. Deoarece această simplă constatare nu ne îngăduie să înţelegem nici ceea ce a realizat artistul, nici măcar semnificaţia pe care o atribuiseră frescei comanditarii şi contemporanii ei. Descifrarea

ne obligă în mod necesar să luăm în consideraţie un anumit număr de elemente stabilind relaţii între lucrurile văzute şi lucrurile cunoscute, fie la nivelul experienţei — putem privi această compoziţie fără a ne gîndi cîtuşi de puţin la familia Medici, oferindu-ne adică o elegantă soluţie a unor probleme de compoziţie monumentală şi de armonie a suprafeţelor colorate —, fie la nivelul cunoştinţelor intelectuale, istorice şi sociale. Orice operă figurativă există în memorie în aceeaşi măsură în care există în percepţie. Sau, mai exact, în punctul de întîlnire al memoriilor individuale : cea a artistului, cele, nenumărate, ale comanditarilor săi, ale contemporanilor şi ale tuturor cititorilor ei din viitor. Nu există *o singură* modalitate corectă de a privi pictura ; nu există *o singură* lectură-tip a unei opere oarecare. Asemeni creatorului operei, spectatorii, beneficiarii ei, sînt activi. Nu avem de-a face cu un semn menit să furnizeze totdeauna şi pretutindeni una şi aceeaşi informaţie. O imagine este un punct de plecare.

Cea mai mare greşeală pe care o putem face în materie de descifrare este să credem că, spre deosebire de cuvînt, imaginea ne oferă o învăţătură susceptibilă de a fi surprinsă dintr-o singură privire, imediat şi în mod global. Dimpotrivă, atunci cînt ochiul nostru întîlneşte un cîmp figurativ, el îl explorează. Cu o viteză atît de mare încît nici nu ne dăm seama de această explorare ; s-a stabilit însă un fapt incontestabil : viziunea noastră nu este în nici un caz fixă. Chiar la nivelul percepţiei, ochiul nostru confruntă. Felul nostru de a înţelege imaginea este denaturat de ideea primară — răspîndită de o anumită interpretare a fotografiei — că ochii noştri, asemeni camerelor de luat vederi, înregistrează un spectacol constituit într-o manieră stabilă, pentru un anumit unghi de vedere şi o anumită situaţie dată. Or, dimpotrivă, cunoaşterea filmului ne dovedeşte că semnul nu este niciodată echivalentul lucrului şi că orice spectacol implică o selecţie şi o interpretare activă a cîmpului figurativ. Imaginea nu este un dublu al realului, ci un releu. Ea nu este identică nici cu obiectul, nici cu reţeaua de semne : ea este în imaginar. Şi pentru fiecare din noi, viziunea, activă şi alimentată de o expe-

rienţă şi de amintiri niciodată asemănătoare, reprezintă un act de confruntare între fapte actuale şi fapte de memorie, cu alte cuvinte, între percepere şi cunoaştere.

Se cuvine, în sfîrşit, să precizăm de la bun început o ultimă noţiune capabilă să ne ajute în înţelegerea problemelor de descifrare care ne reţin atenţia în momentul de faţă : e vorba de problema parcursului. În faţa ecranului figurativ, ochiul „baleiază" un cîmp material şi continuu de semne care pot furniza repere diferenţiate ; scopul observaţiei este să descoperim în acest flux de stimuli nediferenţiaţi elemente care să coreleze între ele, care să ne trimită la o anume experienţă, la cunoştinţe mai mult sau mai puţin colective, la nivelul societăţilor din trecut şi al celei actuale. Pe scurt, ochiul sau, cu alte cuvinte, spiritul nostru se găseşte în faţa operei de artă ca în faţa naturii, adică în prezenţa unui ansamblu de elemente materiale pe care urmează să le selecţioneze şi apoi să le reordoneze.

Datul pe care se întemeiază orice posibilitate a limbajului, adică orice posibilitate de înţelegere, este unul individual şi în acelaşi timp unul social, la două niveluri. Este necesar mai întîi să descoperim repere în propria noastră memorie, pentru a lega imaginea de conştiinţa noastră, ceea ce implică o continuitate dinamică a gîndirii ; este de asemenea necesar să descoperim repere stabilind o legătură între noi şi alte conştiinţe umane, prezente sau trecute. Primele din aceste repere se situează în mod necesar la nivelul conştiinţei individuale ; celelalte — la nivelul conştiinţei colective şi al cunoştinţelor instituţionalizate. Rezultă de aici că orice viziune a unei opere de artă se întemeiază pe o percepţie fizică orientînd un proces activ de reperare şi de confruntare, în care sînt angrenate nu semnele materiale prezente pe ecranul plastic cu două dimensiuni, ci valorile pe care aceste semne le sugerează. Or, această explorare a cîmpului figurativ slujind drept releu atît pentru dialogul interior al omului cu trecutul său, cît şi pentru dialogul dintre acest om şi ceilalţi indivizi risipiţi în timp şi spaţiu, implică descoperirea unei anumite ordini combinatorii situate nu în planul percepţiei

— putem explora multă vreme imaginea înainte de a-i descoperi un înțeles —, ci în planul conexiunii. E de la sine înțeles că această ordine nu este cu desăvîrșire liberă, dar că cititorul are posibilitatea de a regăsi relațiile dorite de artist în funcție de modurile de gîndire ale timpului său. Cu alte cuvinte, a privi o operă figurativă nu înseamnă a descoperi răsfrîngerea, proiectarea unui eveniment, ci răsfrîngerea și proiectarea unui sistem. Pentru a deveni conștienți de semnificațiile conforme cu intențiile autorului, această descoperire ne obligă să recunoaștem o anumită ordine de succesiune între cuprinderea optică și, ulterior, cea reflexivă a diferitelor elemente reperabile de pe suportul plastic. Introduc dar noțiunea de parcurs pentru a desemna următoarea regulă fundamentală a oricărei viziuni figurative : selecționînd dintr-un ansamblu de semne, linii și suprafețe colorate, anumite elemente de percepție care devin tot atîtea elemente de reper în memorie, spectatorul nu le poate atribui un înțeles decît în măsura în care determină o ordine intențională de relație. La început, ochiul „baleiază" la întîmplare cîmpul figurativ ; în scurtă vreme însă e reținut de anumite elemente care îl trimit la forme sau noțiuni cunoscute spiritului său ; este necesar ca aceste elemente să se reunească într-o ordine reperabilă și în același timp susceptibilă de o anumită stabilitate pentru ca lectura, înțelegerea, să devină posibile.

O primă cuprindere constelantă a semnelor liniare sau colorate duce, așadar, la fixarea unei ordini de reperare combinatorie care este stabilă pentru fiecare om și numai în parte concordantă pentru grupuri de oameni diferite. Întrevedem astfel cum opera înregistrează diferitele niveluri de activitate mintală și cum obiectul figurativ ca atare are un caracter ambiguu. Într-adevăr, nu putem spune nici că el reflectă un ansamblu de elemente constituite în mod imuabil, nici că poate fi interpretat în deplină libertate. Putem spune că obiectul figurativ este deschis și închis în același timp. El nu traduce în nici un caz un spectacol sau o idee limitate o dată pentru totdeauna, deoarece esențialul nu îl constituie semnele, ci schema sau, mai bine spus, schemele interpretative care ne dezvăluie în

acelaşi timp valori individuale — revelatoare pentru faptele de conştiinţă ale artistului — şi valori comune sau moduri de gîndire — revelatoare pentru instituţiile contemporane. Cel de al treilea termen pe care se întemeiază descifrarea imaginii ne este oferit de posibilitatea ca, în cadrul uneia şi aceleiaşi imagini, să confruntăm cu ajutorul limbajului figurativ, fără a le confunda, semne aparţinînd unor sisteme eterogene reprezentative pentru nenumăraţi oameni şi nenumărate societăţi.

A descifra o imagine nu înseamnă, aşadar, a reconstitui cu exactitate percepţia fundamentală ori demersul unui artist. Dacă mediul furnizează o parte a valorilor, precum şi schemele de legătură, opera nu există decît din clipa în care un artist a operat o selecţie printre posibilităţile ce i se ofereau şi, mai cu seamă, din clipa în care a stabilit o legătură de ansamblare convenţională non-conformă cu ordinea din natură. Întîlnim aici noţiunile de simbolism şi de transfer care ne vor călăuzi de acum înainte analizele. Putem spune că opera nu există şi nu se citeşte decît prin selecţie, cu alte cuvinte, prin limitarea voită a interpretărilor posibile.

O dificultate de vocabular scoate întotdeauna în evidenţă o ambiguitate a conceptelor. Este limpede pentru oricine că epoca noastră îndrăgeşte formulele şi definiţiile. Simboluri, modele, coduri, transferuri, comunicare, structuri ; tendinţa este de a te declara satisfăcut de îndată ce ai formulat un termen oarecare. De fapt, toate cugetările asupra semnului figurativ sînt dominate de cîteva luări de poziţie născute printr-o strînsă deducţie din actuala mişcare a ideilor, mişcare dominată, pe de o parte, de primatul gîndirii tehnice şi, pe de altă parte, de fascinaţia iraţionalului. De la Rousseau încoace, atacurile împotriva raţiunii nu au slăbit nici o clipă ; romantismul şi simbolismul au apărut drept mişcări literare destul de repede depăşite, cînd, în realitate, ele nu sînt decît două din verigile îndelungatei ofensive purtate împotriva inteligenţei în numele intuiţiei. Uzată de propriul ei succes, tradiţia intelectuală care, începînd cu noul aristotelism şi sfîrşind cu Descartes şi cu *Enciclopedia,* a asigurat dezvoltarea

culturii occidentale, nu a încetat nici un moment să fie în defensivă, străduindu-se mai degrabă să apere un clasicism formal decît să creeze o nouă conştiinţă a valorilor legate de îndrumarea metodică a spiritului. Din această pricină ne vine greu să surprindem adevăratele metode ale Renaşterii, a cărei tendinţă era tocmai să instituţionalizeze o ordine a gîndirii susceptibilă să fie tradusă în raţiune figurativă. Nu cunoaştem decît intuiţia, ori metode statistice de distribuire întemeiate pe o logică axiomatică desprinsă de experienţa sensibilă. Foarte puţin din învăţămintele ştiinţei experimentale a trecut în domeniul sistemelor figurative sau, mai exact, în înţelegerea acestora. Arta a fost absorbită de literatură şi aceasta este raţiunea pentru care problema subiectului constituie cheia oricărei interpretări critice a unui sistem considerat aproape exclusiv în geneza sa.

Se spune că în artă totul este simbol, fără a se preciza însă la care anume din înţelesurile termenului de simbol se recurge. Putem spune tot atît de bine — şi în mod tot atît de gratuit — că, în artă, totul este realitate. Ceea ce este simbol în artă sînt semnificaţiile, conţinuturile, nicidecum sistemul de selecţionare a semnelor sau întocmirea ordinii lor. Putem compara simbolurile figurative cu simbolurile matematice. Limbajul matematic constituie şi el un simbol cu două grade diferite, ecuaţiile şi semnele convenţionale fiind, printr-o convenţie tacită, reprezentative pentru o anumită manieră de a prezenta faptele şi de a le determina înţelesul. Pe de altă parte, ansamblul unui sistem matematic este, într-un chip abstract, reprezentativ pentru valori accesibile experienţei practice. Este perfect evident că un sistem figurativ asemeni celui al Renaşterii este în egală măsură reprezentativ — dar sub o formă transpusă — atît pentru experienţe individuale, cît şi pentru valori circulînd sub formă concretă în societatea timpului. Nu am putea trage de aici concluzia că sistemul figurativ constituie proiectarea integrală, sau doar fragmentară, a anumitor aspecte ale conştiinţei comune a oamenilor din acea vreme. Ar însemna să facem astfel din conştiinţă singurul obiect al cunoaşterii ; ar însemna să negăm totodată că, figurativă sau nu, o gîndire nu constituie un efort pen-

tru a reproduce realul în totalitatea lui, ci pentru a extrage scheme şi racursiuri din acest real. Împingînd această judecată pînă la ultimele ei consecinţe, ar trebui să admitem astfel că ţelul suprem al oricărei gîndiri simbolice, figurativă sau nu, ar face posibilă inventarierea şi — în sensul etimologic al termenului — re-prezentarea tuturor fenomenelor survenite în natură. Cine spune simbol, spune nu substitut, ci echivalent şi transfer într-un sistem distinct de cel al obiectului considerat. Opera figurativă materializează rezultatele unei operaţii mintale şi nu pe cele ale unei cuprinderi imediate a unor modele concrete. Ea nu urmăreşte să comunice fapte sau valori existente independent de artistul care a creat-o şi de spectatorul care o interpretează. Ea nu reproduce, ea instaurează. Ea nu este mesaj, ea este instituire. Aceasta este raţiunea pentru care opera figurativă este în acelaşi timp reprezentativă pentru o acţiune individuală şi pentru o înţelegere colectivă.

Mai mult decît atît : cum ar mai putea fi considerată opera figurativă — o operă care este situată în spaţiu, care nu poate fi repetată, care nu dezvoltă, ci sincretizează — drept un echivalent al unei gîndiri ce se exprimă prin cuvînt ? Cum ar mai putea fi ea redusă la legile unui simbolism matematic sau mecanic, o dată ce se materializează în mod necesar în concret şi asociază prin ipoteză elemente eterogene ? Iată punctele pe care trebuie să le precizăm.

Imaginea nu traduce în chip necesar valori de acelaşi ordin cu simbolurile lingvistice sau matematice ; ea nu transpune în mod automat percepţii, fabulaţii sau texte. Fapt plastic, ea nu se reduce la fapte analoge.

Iată cîteva exemple. Sînt foarte celebre şi le împrumutăm din perioada de început a Quattrocento-ului ; ele ne dovedesc că artiştii ne spun lucruri *ce nu se exprimă în mod natural decît în pictură.*

Sfînta Treime de Masaccio a fost pictată pe la 1425 pentru biserica Santa Maria Novella, unde se află şi astăzi. În prim-plan sînt cele două figuri îngenuncheate ale donatorilor : Sassetta şi soţia sa. Ne mulţumim cu această observaţie pentru a ajunge la concluzia că arta lui Masaccio exprimă valorile unei clase restrînse a societăţii, cea pe care F. Antal o numeşte în mod curios *upper middle class* [1]. Căci dacă familia Sassetti, legată de familia Medici, a fost alcătuită din negustători, Cosimo, şeful clanului, va instaura la început o dictatură iar mai tîrziu o adevărată dinastie, care se va ruina mai înainte de sfîrşitul secolului şi nu va supravieţui apoi decît sub înfăţişarea unei case princiare (Machiavelli a spus-o răspicat !). Să privim mai de aproape imaginea. Cei doi Sassetti : doi oameni rugîndu-se, doi donatori după moda medievală. Ei se află de o parte şi de alta a unui arc de triumf în manieră antică ; un arc dincolo de care privirea cuprinde o boltă pictată în *trompe l'oeil* (pictură iluzionistă — n. tr.). Să nu uităm că există o altă boltă tot atît de celebră şi mai cunoscută, cea pe care Bramante a pictat-o tot în *trompe l'oeil* în corul bisericii San Satiro din Milano, în anul 1482. În ambele cazuri, avem în faţă o arhitectură imaginară, o arhitectură de anticipaţie, o prefigurare a ceea ce ar putea să fie rolul de mecena al donatorilor, dacă ei ar avea mijloacele tehnice şi materiale necesare. Ne aflăm aşadar în faţa mărturiei unui artist care merge înainte, a unui contemporan al lui Brunelleschi, năzuind asemenea acestuia din urmă să exprime nu valori cîştigate, ci ambiţii şi reprezentări imaginare. Reprezentări, nu fapte şi nici realităţi. Sub acest arc, două elemente, două obiecte prost studiate şi cu toate acestea foarte bogate în înţeles : *Sfînta Treime* şi o *Pietà*, cu Sfînta Fecioară şi Sfîntul Ioan. Figuri drapate, dar, fapt demn de reţinut, drapate nu după modelul antic, ci asemenea sculpturilor lui Sluter. Cîteva cute burgunde, pe care le regăsim tot atunci la Andrea del Casta-

[1] Frederik ANTAL, *Florentine painting and its social background. The burgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power, XIV and early XV centuries*. Londra, 1947.

gno ; este fără îndoială reflexul celeilalte arte moderne, cea cultivată în ţările nordice, unde bogaţii negustători care se prefac în bancheri îşi au afacerile, interesele şi averile. *Sfînta Treime* este clasică, sau aproape : urmează tradiţia. Dar această cruce se situează întru-n *loc* distinct de cel al arcului monumental ; am putea spune că ea pluteşte într-un spaţiu abstract. Două universuri se pătrund fără a se contopi. Cei doi Sassetti au o dublă viziune : pe de o parte, îl văd pe Dumnezeu sub înfăţişarea lui clasică ; văd de asemenea un nou univers ce urmează să fie edificat pe baze imaginare şi potrivit cu un proces mintal cu totul diferit de celălalt.

Mai mult, crucea de care vorbeam se înalţă în faţa unui sarcofag care ţine în acelaşi timp şi de unul şi de celălalt din cele două sisteme intelectuale şi figurative ce se întrepătrund aici. Pe de o parte, sarcofagul ne trimite la tema lui Isus în mormînt, în egală măsură creştină şi medievală, la Bellini ; dar el se identifică în acelaşi timp cu sarcofagele pe care Renaşterea florentină începe să le înalţe în sanctuarele creştine în onoarea eroilor lumii noi. Curînd, un asemenea sarcofag va adăposti osemintele neamului Sassetti şi pe cele ale lui Piero de'Medici în sacristia bisericii San Lorenzo, iar mai tîrziu osemintele marilor de' Medici în colosala lor capelă. Această fuziune a lumii antice şi creştine, această ambiguitate a culturii o întîlnim atît în opera scriitorilor, cît şi în acţiunea politicienilor. Dar Masaccio murise în anul 1428 şi nu exista pe atunci, din Renaştere, sub o formă pozitivă, decît opera lui şi cîteva capodopere, figurative şi ele, datorate lui Donatello şi Brunelleschi. Înaintea oamenilor de acţiune, gînditorii şi artiştii vor crea cadrul imaginar al noii ideologii a gloriei, după cum o dovedeşte sarcofagul lui Leonardo Bruni de Bernardo Rossellino (1444), de la biserica Santa Croce din Florenţa.

Exemplul ales ne arată că semnificaţia unei opere nu poate fi redusă la un „subiect" sau la o temă formală unică. Pe lîngă aceasta, el ne îngăduie să înţelegem cum un spectator cu totul străin de cultura mediului în care opera a fost creată poate reconstitui anumite elemente ale

dialogului lăuntric care, după judecata autorului precum şi după cea a comanditarului, a justificat îmbinarea, la prima vedere paradoxală, a unor elemente împrumutate din mai multe sisteme de reprezentare. Surprindem totodată cum confruntarea acestor elemente impune spectatorului ceea ce am numit necesitatea unui parcurs. Aşa, de pildă, nu ne este îngăduit să considerăm că atît semnul *Sfintei Treimi,* cît şi arcul de triumf aparţin unuia şi aceluiaşi sistem de intelecţie şi, ca urmare, de prezentare. Opera nu este făcută, pe de altă parte, din semne aruncate la întîmplare şi pe care le putem reuni după bunul nostru plac ; tot aşa cum în limbă există foneme şi cuvinte, în arta figurativă există semne cu totul elementare şi altele constituind tot atîtea entităţi, dacă nu chiar ansambluri semnificative. Unul din ţelurile lucrării de faţă va consta tocmai în a lămuri în ce măsură se articulează ansamblurile şi semnele cele mai elementare ale sistemului figurativ.

Analiza *Sfintei Treimi* de Masaccio ne îngăduie să ridicăm în termeni concreţi problema stabilirii unei diferenţieri între elementele figurative şi sistemul de legături ce reuneşte întregul şi părţile. Un alt exemplu ne va ajuta să surprindem existenţa unei alte probleme de lectură. El ne va îngădui să scoatem de astă dată în relief nu necesitatea de a degaja sistemul combinatoriu al unei compoziţii figurative, ci relaţia care uneşte o temă cu forma de prezentare a operei.

Unul dintre incunabulele picturii din Quattrocento este un mic panou de lemn pictat de Masolino şi păstrat astăzi la Muzeul din Neapole. Acest panou este pictat pe ambele părţi. Pe una din feţe o vedem pe Sfînta Fecioară într-o *mandorla* [1] alcătuită din îngeri zburînd ; înţelegem limpede că avem în faţă o *Adormire a Maicii Domnului.* Pe cealaltă faţă se află o compoziţie mai complexă : în registrul inferior, un papă, purtînd pe cap întreita sa tiară, trasează

[1] Ornament arhitectonic sau pictural în formă de sîmbure de migdală, încadrînd un element central al compoziţiei (n. tr.).

pe pămînt planul unui edificiu bazilical în formă de cruce latină ; în jurul lui, mulţimea se aşază pe două rînduri pentru a degaja astfel un spaţiu construit în perspectivă după principiul punctului de fugă unic la orizont. Cîteva volume arhitectonice subliniază această construcţie geometrică a spaţiului. Dar compoziţia este în acelaşi timp despărţită în două de o linie orizontală şi, în partea de sus, îi vedem pe Isus şi pe Sfînta Fecioară în ceruri, deasupra unui nor, într-un cerc colorat. De la bun început, este evident că Masolino a folosit aici, în cadrul aceleiaşi compoziţii, mai multe metode de proiectare a unei imagini pe ecranul plastic cu două dimensiuni. Perspectiva liniară este folosită aici, împreună cu împărţirea suprafeţelor, potrivit unui sistem pur intelectual de semnificare. Jos este pămîntul, sus este Împărăţia Cerurilor, în care legile fizicii nu mai au putere ; avem de-a face cu o atribuire de valori pe de-a întregul conformă gîndirii medievale.

În ce priveşte reversul, este adevărat că el ne arată o Sfîntă Fecioară tronînd printre îngeri, aflîndu-se în chip firesc în împărăţia cerurilor, cu deosebirea că, aici, *mandorla* nu este pur şi simplu o împărţire a suprafeţei pictate corespunzînd unei ierarhii a elementelor reprezentate, ci constituie o *nuvola*. Voi explica mai tîrziu în ce constă acest obiect care face parte din accesoriile folosite de către ordinele de călugări ale timpului pentru a construi platformele pe care figurile sfinţilor sînt plimbate pe străzile oraşului în zilele de sărbătoare. Un text al lui Vasari ne-a păstrat o descriere a acestui vehicul alegoric, ce reapare într-un mare număr de tablouri din Quattrocento. Sfînta Fecioară, reprezentată pe cealaltă faţă la locul cuvenit potrivit cu statutul ei la nivelul credinţelor şi dogmelor, cu alte cuvinte — în ceruri împreună cu Isus, nu este arătată aici aşezată pe tronul Slavei, ci înălţîndu-se spre el. Avem în mod evident de-a face cu o Sfîntă Fecioară a *Adormirii*. Care este însă atunci raportul ce reuneşte cele două feţe ale panoului, sau, cu alte cuvinte, care este faţa şi care este reversul lui ?

Pentru a da un răspuns, trebuie să considerăm registrul inferior al acestei duble compoziţii în care figurează, pe pămînt, papa întemeind o biserică. Anecdota poate fi uşor re-

perată. Este vorba de papa Liberiu, întemeietorul primei bazilici de pe colina Aventinului, ridicată între anii 352 şi 366 pe locul unui templu păgîn. Transformarea acestui prim edificiu şi decorarea sa cu mozaicuri, realizate de papa Sixtus al III-lea între anii 432 şi 440, au avut loc îndată după conciliul de la Efes din anul 431, care a sanctificat-o pe Fecioara Maria şi a aşezat-o în ceruri alături de fiul ei. Santa Maria Maggiore a fost prima biserică a Sfintei Fecioare, proaspăt ridicată la un rang cvasidivin şi asimilată, în fond, cu „eroii" păgînismului. Cu începere de la această dată, Biserica Universală a ridicat tot mai multe temple ale Fecioarei şi a reprezentat-o — urmînd mai cu seamă pilda timpanului de la Senlis (înainte de 1190) — aşezată pe tron, în ceruri, de către fiul ei. Faţa panoului care ne interesează ne oferă, aşadar, toate elementele de intelecţie pe care le-am putea dori. Dar nu întîmplarea şi nici un simplu capriciu al pictorului a plasat pe reversul acestei prime compoziţii o altă compoziţie în care Fecioara, înconjurată de îngeri, este plasată în centrul unei *mandorle,* despre care am spus că nu este doar un semn figurativ, o împărţire de suprafaţă, ci reprezentarea unui obiect cîtuşi de puţin figurativ, absolut concret.

Cu cîţiva ani înainte de crearea panoului, Biserica se ocupase încă o dată de statutul Sfintei Fecioare. Se precizase atunci nu numai că, o dată ajunsă în ceruri, Sfînta Fecioară fusese aşezată alături de fiul ei pe tronul divin, dar că, asemeni fiului ei, ajunsese în ceruri pe calea neobişnuită şi supranaturală a Înălţării. Astfel a fost formulată dogma Adormirii Maicii Domnului. Dacă Masolino a reprezentat deci, pe reversul tradiţionalei compoziţii în care Sfînta Fecioară se află în ceruri fără ca noi să ştim cum a ajuns acolo, o altă imagine arătîndu-ne de astă dată tocmai modalitatea prin care ea s-a înălţat la cer, soluţia lui nu este o fantezie liberă ori gratuită. Panoul de care ne ocupăm este unul din primele monumente figurative menite să ilustreze noua dogmă a Adormirii Maicii Domnului ; el prefigurează lunga serie de opere ce vor proclama această dogmă, rămasă extrem de populară, ba aş zice chiar — proletară. Mai tîrziu, *Adormirea Maicii Domnului* de Tiţian va

renunţa la cîrjele *nuvolei,* iar Murillo va combina o Sfîntă Fecioară înălţîndu-se la cer cu o altă imagine, care îi aşază la picioare craiul nou.

La începuturile Quattrocento-ului, se impunea inventarea unei teme care să fie adecvată atît unei noi credinţe, cît şi unor uzanţe paraliturgice extrem de precise. Dublarea compoziţiei este firească şi ea dezvăluie spectatorilor o credinţă în curs de evoluţie. De ce a introdus însă pictorul un al treilea element în opera sa şi anume — evocarea zidirii unei biserici de către papa Liberiu ? Fără nici o îndoială pentru că proclamarea dogmei Adormirii Maicii Domnului ne readuce la Roma. Papa dorise să-şi afirme astfel primatul în domeniul doctrinal. Tot aşa cum tabloul lui Masolino ne-a trimis la Tiţian şi la Murillo, el ne îndrumă şi către viitoarele dogme mariale ale Imaculatei Concepţii. Dar este vorba de o cu totul altă linie decît cea care conduce la reprezentările Intrării în Biserică, linie de care ţine în mai mare măsură Murillo.

Privind pictura lui Masolino, ne punem întrebarea care este adevărata „imagine" şi care este glosa ? În primul moment, mă întrebasem dacă, aşa cum părea să rezulte în mod evident, lucrarea lui Masolino, tablou de confrerie în care era materializată tradiţia unui *paso* [1], nu trebuia privită drept o imagine realizată pentru o confrerie a Adormirii Maicii Domnului. Caracterul roman şi papal al celeilalte feţe tinde să ne sugereze că panoul a fost pictat în timpul şederii lui Masolino la Roma şi destinat Papii. Voi cita de altminteri exemplul lucrării *Miracolul ostiei* (1465—1469) realizată de Uccello la Urbino, lucrare comportînd fără nici o îndoială o relaţie între activităţile unei asociaţii pioase şi opera figurativă [2]. Or, compoziţia lui Uccello este incontestabil legată de o activitate pontificală orientată spre Cruciadă. Ne găsim în faţa unei opere din care se degajă valorile unei dogme noi, şi totodată în orbita Papalităţii.

---

[1] În cazul de faţă, tradiţională reprezentare dramatică spaniolă a Patimilor Domnului (n. tr.).

[2] Pierre FRANCASTEL, *Un mystère parisien illustré par Uccello. Le miracle de l'hostie à Urbin.* În *Revue archéologique,* 1952, şi *La Réalité figurative,* Paris, 1965, p. 316.

Este în orice caz evident că lectura operei figurative implică reconstruirea unui sistem coerent de valori ; că nu putem considera pictura drept un proces de transfer al unor ansambluri reale pe ecranul plastic cu două dimensiuni ; că lectura operei ne sugerează un anumit parcurs prin mijlocirea căruia nu comunicăm doar cu domeniul realităților materiale care l-au inspirat pe artist, ci și cu domeniul realităților imaginare, cu alte cuvinte, cu domeniul unor valori și înlănțuiri de gînduri sudate în ansambluri atît de coerente, încît sîntem siliți să facem un mare efort pentru a le disocia în elemente de reper aparținînd atît multiplelor niveluri ale cunoașterii, cît și ale realității.

Un al treilea și ultim exemplu ne va îngădui să înțelegem cum problema subiectului și cea a descifrării operei figurative comportă o nuanță de ambiguitate grație unei confuzii fundamentale legate de noțiunea de realitate.

Am ales și de astă dată o operă ilustră : dipticul familiei Montefeltro, de la Muzeul Uffizi din Florența, pictat de Piero della Francesca. [1]

Federico da Montefeltro a fost dacă nu unul din cei mai mari condotieri ai secolului al XV-lea, în orice caz, unul din cei mai norocoși. Putem spune fără teamă că el a fost brațul secular al Papalității, însărcinat să cîrmuiască, în cel de al treilea sfert al veacului, Urbino și orașele aflate dincolo de Apenini. Se știe că stăpînirea orașelor din Romagna a constituit dintotdeauna — pînă în secolul al XIX-lea — una din grijile de seamă ale Papalității. Dar stăpînirea unor capete de pod dincolo de Apenini juca un rol cu totul deosebit pe la 1465, într-un moment în care papii reluau proiectele unei cruciade și, pe de altă parte, se străduiau să limiteze pătrunderea amenințătoare a unei Veneții aflate

[1] Acest diptic prezintă pe recto un dublu portret : Federico al II-lea da Montefeltro, duce de Urbino, și Battista Sforza, soția sa ; pe verso, ducele și ducesa sînt reprezentați pe care alegorice detașîndu-se pe fundalul unui peisaj. Data la care ducele a fost învestit, precum și data morții ducesei ne îngăduie să stabilim că această lucrare datează de prin 1465—1472 și anii imediat următori.

în plină expansiune pe pămîntul peninsulei. Peste puţină vreme, papii Iuliu al II-lea şi Leon al X-lea vor lupta cu Veneţia şi Franţa tot pentru a stăpîni oraşele din Romagna ; Romagna va deveni fieful familiei Borgia în ambiţiosul ei plan de a întemeia un regat al Italiei. În sfîrşit, căsătorindu-se cu o Sforza, Federico, un parvenit, se ridică la nivelul marilor case ale timpului său. Este demn de remarcat faptul că acest întemeietor se prezintă aici sub o înfăţişare foarte diferită de cea a unui simplu condotier. Nu mai avem în faţă un Colleoni sau un Gattamelata, nu mai privim un învingător pe un cîmp de bătălie, pe războinicul din *Bătăliile* lui Uccello. Rănit la obrazul drept într-un turnir, ducele e reprezentat din stînga. Doreşte maiestatea, nu violenţa.

Este de ajuns să citim notele închinate acestei capodopere pentru a şti că dipticul de la Urbino ridică o problemă de lectură. Anumiţi autori datează dipticul din anul 1465, orientîndu-se după textul unui umanist din Verona pe nume Ferrabo ; s-a făcut însă justificata observaţie că, vizitînd Urbino, Ferrabo nu menţionează decît un portret al ducelui, cu toate că ducesa, care avea să moară în 1472, era fără îndoială în viaţă în timpul şederii sale în oraş. În ceea ce-l priveşte, Adolfo Venturi considera că figura ducesei reproducea o mască de ceară, adică o imagine mortuară. În plus, inscripţia plasată sub triumful ducesei este redactată la trecut, în timp ce inscripţia de sub carul ducelui este la prezent. Ţelul meu, foarte precis, fiind de a căuta condiţiile intelectuale care subîntind în general posibilitatea unei lecturi a operei figurative din Quattrocento, nu voi analiza decît acele elemente care ne pot ajuta în tentativa noastră de a situa cu mai multă claritate punctul de contact existent pe atunci între imagine şi realitate.

Pentru recto, nici o dificultate : ni se prezintă portretele stăpînilor unui ţinut aflat de puţină vreme în mîinile lor. Către sfîrşitul secolului al XV-lea, rolul care revine personalităţii prinţului este îndeajuns de binecunoscut, destul de curent, pentru a nu mai ridica vreo problemă fundamentală. Şi, cum se întîmplă întotdeauna cînd e vorba de asemănare, ne lipsesc elementele de informaţie care să ne îngăduie să

stabilim dacă portretele de la Urbino sînt sau nu asemănătoare, în sensul fotografic al termenului. Fără îndoială, destul de asemănătoare cel puţin în trăsăturile lor caracteristice, aceste două efigii sînt de neuitat. Cum pictorii luaseră, de la Pisanello încoace, obiceiul de a reprezenta cu fidelitate personajele, mai cu seamă din profil, acest diptic este, ca funcţie, un fel de dublă medalie, pînă şi caracterul sumar, sintetic, al peisajului zugrăvindu-ne ţinutul muntos şi deschis spre mare stăpînit de aceşti prinţi, fiind înrudit cu soluţiile abstracte îndrăgite de creatorul de medalii. Adăugaţi şi inscripţiile, plasate bineînţeles nu în exergă, ci în stilul propriu medaliei.

Nu voi insista asupra alegoriei ca atare. Să notăm totuşi că în faţa noastră se deschide aici un splendid teren de studiu, pentru că nimeni nu a descifrat semnificaţia figurilor care înconjoară pe revers perechea ducală. Bineînţeles, ducele este încoronat de Victorie ; bineînţeles, ducesa este călăuzită de Amor, asemeni ducelui. Şi, bineînţeles, cele trei figuri aşezate înaintea ducesei reprezintă virtuţile teologale. Nu ni se spune însă nimic despre cele două „virtuţi" aflate în picioare în preajma ducesei, după cum nimic nu ni se spune despre virtuţile aşezate în partea din faţă a carului în care se află ducele. Intenţionez acum să demonstrez că, aici, la fel ca în panoul lui Masolino, dorinţa de a materializa abstracţiile nu este unicul imperativ care determină selecţia detaliilor, că lectura acestei opere ne face să descoperim rolul jucat de unele situaţii de fapt în virtutea cărora artistul a ales anumite elemente figurative în detrimentul altora. Aceste elemente sînt ridicate la rangul de simbol nu printr-o referinţă la un limbaj convenţional preexistent, ci, dimpotrivă, prin stabilirea unor înţelesuri care nu pot fi surprinse, fie prin referinţă la un mediu natural, fie prin studiul unui vocabular preexistent, decît în funcţie de opera ambiguă aflată sub ochii noştri.

Nimeni nu a remarcat faptul că reversul dipticului este împărţit în trei suprafeţe, articulate bineînţeles între ele, dar totodată şi ireductibile între ele. Registrul inferior simulează un zid, o suprafaţă purtînd inscripţii în maniera antică ; el se termină cu o uşoară cornişă evocînd cu discreţie arhitec-

tura arcurilor de triumf din care nu ne este sugerată forma propriu-zisă, ci materia şi, ca să zicem astfel, stilul. Registrul median alcătuieşte un fel de drum din piatră. Este un spaţiu aflat în afara naturalului, un fel de terasă care ne trimite în egală măsură la amintirea solului pavat al străzilor unui oraş modern şi la viitorul *palco scenico* al scenei teatrale. În rezumat : o suprafaţă de prezentare. Cel de al treilea registru, cel de sus, ne prezintă un peisaj sugerînd caracterele particulare ale ţinutului Urbino şi reluînd aspectele peisajului care însoţeşte pe recto cele două efigii.

Nu vom reţine, pentru moment, decît registrul median. Soclul, culoarul de circulaţie care, prin opoziţie cu fundalul realist, cu prim-planul monumental şi memorial — în sensul propriu al termenului — corespunde cu un spaţiu de prezentare liturgică, susţine două care ; în ele, îi aflăm din nou pe cei doi eroi de pe recto, de astă dată într-o situaţie alegorică. Toată lumea a observat că aceste compoziţii sînt legate de riturile triumfului care constituie, de la Petrarca încoace, un element capital în jocul imaginar al timpurilor noi. S-a crezut însă, în mod greşit, că această compoziţie constituie un simbol unic şi nu ne trimite decît la o serie de reprezentări abstracte. Am mai avut prilejul să arăt în altă parte că, în realitate, de la Petrarca încoace, carul de triumf devenise un accesoriu obişnuit al riturilor vieţii publice, la Florenţa mai cu seamă.[1] În cazul dipticului de la Urbino, substratul concret al imaginii este mai complex. După cum am mai arătat, carul în care se află cei doi eroi este un *carroccio,* carul de luptă pe care armatele îl tîrăsc cu ele în bătălie, slujind drept punct de orientare pentru trupe şi chiar, într-un fel, drept drapel ; un car de luptă care, o dată căzut în mîinile duşmanului, însemna înfrîngerea celor ce l-au pierdut sau care, dimpotrivă, exprima un transfer de suveranitate o dată ce intra într-un oraş cucerit. Prezenţa sa ne arată, în cazul nostru, că această compoziţie comemorează intrarea triumfală a celor doi soţi în domeniul lor, adevărata luare în stăpînire a unui ţinut a

[1] Pierre FRANCASTEL, *La Réalité figurative,* p. 217 şi mai ales p. 239 : „Notă asupra originilor carului : simulacrele Renaşterii".

cărui imagine este redată, prin semne picturale, pe recto şi în registrul superior al ansamblului.

Mai mult chiar : putem găsi într-o nuvelă de Bandello un text închinat faimoasei Isabella d'Este, marchiză de Mantova, întîlnită la Ippolito Sforza şi la Bentivoglia. Aflăm din acest text că, după ce s-a măritat la vîrsta de aproape 15 ani cu Ermes Visconti, o altă Sforza, pe nume Bianca Maria, fiica lui Giacomo Scappardone de Casal Monferrato cu o grecoaică, a primit în dar din partea lui Francesco, viitorul ei cumnat, cu prilejul intrării ei în bunul oraş Milano : *„Una superbissima carretta tutta intagliata e messa ad oro, con una coperta di broccato riccio sovra riccio tutto frastagliato e sparso di bellissimi ricami e fregi. Conducevano quattro corsieri bianchi come uno armellino essa carretta, e i corsieri medesimamente erano di grandissimo preggio. Su questa carretta entrà la signora Bianca Maria trionfantemente in Milano, e visse col signor Ermes circa sei anni"* [1]. Este limpede că în ziua nunţii lui Federico da Montefeltro cu Battista Sforza, sărbătorită la Pesaro la 10 februarie 1460, cei doi soţi au celebrat probabil un rit de luare în stăpînire mai mult sau mai puţin asemănător cu cel celebrat de prinţesa de Milano. În orice caz, *armellino* şi *carroccio* făceau parte din ceremonie, inserate atît în vechile rituri ale războiului medieval, cît şi în reprezentările triumfale ale petrarchismului, primul efort de vizualizare ambivalentă şi poetică — dar în acelaşi timp concretă — a culturii antice.

Termenul de simbol este cu totul impropriu pentru a desemna sistemul de relaţii de acest tip stabilite între lucrul spus şi lucrul figurat. După cum nu s-ar putea vorbi nici de realism în sensul îngust al termenului. Căci, se înţelege de

[1] „O prea minunată caretă toată încrustată şi suflată în aur, cu o acoperire dintr-un brocart numai inele şi ornamentat şi presărat tot cu cele mai frumoase podoabe şi broderii. Patru bidivii albi ca o hermină trăgeau astă caretă şi bidiviii erau de asemenea de cel mai mare preţ. Pe astă caretă intră signora Bianca Maria în chip triumfal la Milano şi trăi cu signor Ermes aproape şase ani." Matteo BANDELLO, *Novelle*, IV, — Il Bandello a l'illustrissima et eccellentissima signora, la signora Isabella d'Este, marchesana di Mantova : *La contessa di Cellant fa ammazzare il conte di Masino e a lei e mozzo il capo, Scrittori d'Italia*, vol. II, Bandello, 1910.

la sine, nu a existat, bunăoară, nici un inorog la carul Battistei Sforza ! Am dori în schimb să ştim ce ţine ea în mîini, pe genunchi. Este mai mult decît probabil că, în ceea ce-l priveşte pe Federico, purta în acea zi bastonul său de comandant. În faţa lui, pe car, coloana sfărîmată sugerează un ultim raport între obiecte figurative, semnificaţii şi realitate. Este îndoielnic ca această emblemă să fi figurat în cortegiu în ziua intrării triumfale în oraş. Trebuie mai degrabă să o legăm de un fapt admis de noi mai înainte şi anume că dipticul de la Urbino a fost executat după moartea ducesei Battista. În aceste condiţii, dipticul reprezintă un memorial, ceea ce justifică inscripţiile în manieră antică, precum şi timpul trecut folosit în textul închinat ducesei.

Astfel se află legate în cadrul uneia şi aceleiaşi compoziţii două momente din viaţa eroilor separate de trecerea destinului. Asemeni spaţiului, timpul este discontinuu ; timp şi spaţiu fixînd limite şi nu momente obiective desprinse din real. Cu cît descoperim mai multe elemente preluate din real, cu alte cuvinte — concrete, cu atît mai mică este exactitatea pe care o constatăm în folosirea lor. Obiectivitatea elementelor şi arbitrarul sau, mai precis, intelectualismul abstract al ansamblurilor, constituie o lege fundamentală a experienţei figurative. Criticul care doreşte să stabilească o relaţie simplă între real, perceput şi imaginar este victima unei adevărate aberaţii. După cum am demonstrat în altă parte, dialectica semnului figurativ nu este o dialectică cu doi, ci cu trei termeni.[1] Şi consider că, dacă dorim să definim subiectul dipticului de la Urbino, nu ne putem limita la desemnarea unui raport simplu, oricare ar fi el. O compoziţie plastică este *locul* în care se decantează o experienţă personală şi, în acelaşi timp, cunoştinţele unei societăţi ; ea se organizează în jurul unor valori de spaţiu şi de timp, prin raport cu cauzalităţi care nu sînt în contradicţie cu trăitul, dar care sînt totuşi subordonate unor legi tot atît de stricte şi tot atît de convenţionale ca cele ale tuturor limbajurilor.

---

[1] *La Réalité figurative*, p. 98.

Aceste trei exemple sînt de ajuns pentru a ne face să înțelegem că este cu neputință să socotim că tema anecdotică a unei opere de artă, o dată cunoscută, ne-ar furniza o indicație suficientă pentru a o putea descrie și înțelege. Descifrarea oricărei compoziții plastice ne arată, într-adevăr, că imaginea figurativă posedă caractere specifice ce nu au fost îndeajuns studiate pînă în momentul de față. Nu am putea spune că artele nu au progresat de la Renaștere încoace ; ne izbește însă cît de puțin s-a mers înainte pe calea reflecției critice asupra mecanismului lor original de semnificare. Filologia devoratoare s-a înscăunat ca singură știință a limbajului. Ea pretinde astăzi să constituie paradigma oricărei cercetări a unui instrument de semnificare. Științele s-au apărat mai bine pentru că atît obiectele produse de ele, cît și gradul lor de abstractizare și orientarea lor pozitivă le-au sustras atracției exercitate de lingvistică. Mîndră de incontestabilele ei succese, lingvistica crede astăzi, cu destul de multă naivitate, că este în stare să determine forma oricărei gîndiri atunci cînd această gîndire nu se orientează spre dorința de realizare, ci spre cea de exprimare și de sistematizare a unui concept.

Este cu toate acestea evident că artele și, în mod cu totul deosebit, artele figurative — printre care pictura ocupă un loc de frunte — joacă în viața societății un rol paralel cu cel al limbajurilor. Funcția lor constă și în a materializa, în forme transmisibile și lesne de mînuit pentru spirit, cunoștințe care se întind de la cel mai înalt nivel al abstractizării la cele mai utilitare țeluri de informare. Și tocmai această interpenetrație a funcțiilor îndeplinite de limbajurile vorbite și de sistemele figurative este cea care ne face să putem atît de greu stabili o distincție între aceste două demersuri ale spiritului, substanțial diferite între ele.

Înainte de a întreprinde un studiu amănunțit al manierei în care, într-una din epocile de răscruce ale istoriei, un sistem figurativ s-a constituit, s-a dezvoltat și s-a instituționalizat transformîndu-se fără a se altera, considerăm că e necesar să prezentăm încă o serie de observații care să ne lămurească ce anume reprezintă imaginea figurativă în perioada istorică aleasă de noi.

Imaginea nu este un dublu al realităţii percepute. Se ştie astăzi că orice impresie sensibilă recepţionată de o retină omenească este elaborată în mod instantaneu, că nici un influx nervos nu este captat la periferie pentru a fi transmis în stare pură creierului prin intermediul ramificaţiilor nervului optic. Retina este o parte a creierului, iar fibrele ei sînt active şi diferenţiate. Unele dau naştere senzaţiilor colorate, altele înregistrează planurile şi limitele, care generează la rîndul lor amplasările în profunzime şi contururile. Este absolut fals să spunem că imaginea reflectă un concept. Elaborate între retină şi creier, senzaţiile vizuale nu sînt condiţionate de idei susceptibile de a fi formate luîndu-se ca punct de plecare o altă ordine de percepţie sensibilă. Singurele sisteme de legătură care utilizează limba şi gîndirea discursivă ca instrument — nu privilegiat dar specific — al uneia din formele de activitate a spiritului nu comandă în egală măsură activitatea vizuală şi figurativă. Imaginea figurativă nu este nici realistă în raport cu lumea exterioară, nici echivalentă în raport cu orice altă formă de gîndire posibilă : matematică, lingvistică, biologică, arta constituind tocmai unul din instrumentele cu neputinţă de separat de orice viaţă a spiritului, instrument solidar cu celelalte mari forme de surprindere simultană şi de instituţionalizare a experienţei sensibile, dar şi distinct de ele. Imaginile figurative nu sînt utilizate pentru a ilustra o cunoaştere ce ar putea fi exprimată şi sub o altă formă. Arta şi numai arta poate să exprime ceea ce exprimă. Şi ceea ce exprimă arta scade şi, în acelaşi timp, adaugă anumite elemente esenţiale la cîtul pe care îl pot exprima celelalte forme active de elaborare şi de fixare a ordinii fenomenelor. Este surprinzător să constatăm că spirite puternice au putut da dovadă de atît de puţină luciditate într-un asemenea domeniu. Este greşit să spunem că pictorul are privilegiul de a nu fi niciodată constrîns să facă o opţiune [1]. Pictorul este privit drept un instrument sau drept o fiinţă inspirată, înzestrată cu privilegiul de a scrie sub dictarea naturii. Vom

[1] Maurice MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*, în *Art de France*, 1961, p. 188.

avea în acest sens mereu prilejul să constatăm în ce măsură epoca noastră este dominată de concepte idealiste care ne trimit înapoi la toate intuiționismele mistice ale istoriei.

Imaginea figurativă nu reproduce fragmente separate ale universului sub aparența lor cea mai fidelă cu putință. Nu putem spune nici că ea ar ilustra o cultură ale cărei concepte se formează toate în planul abstracției susținute de limbă. Mai mult decît oricine altul, filologul cel mai puțin conștient de valorile specifice ale imaginii este prizonierul formelor pe care tradiția figurativă le impune imaginației. Îndrăzneț în interpretările sale tehnice, el este tipul însuși al tradiționalismului atunci cînd e vorba de a se forma noi concepte, reprezentative pentru ansambluri inteligibile depășind cadrul strîmt al științei sale. Unii consideră că pot ieși din impas invocînd simbolismul. Un mare lingvist proclama nu demult că individul și societatea se determină exclusiv prin limbă și că tot numai prin limbă trăiesc culturile. Își întemeia demonstrația pe următoarea evidență : limbajul re-produce realitatea. „Vorbitorul face să renască prin discursul său evenimentul și experiența sa în legătură cu evenimentul. Cel ce îl aude surprinde evenimentul reprodus... Omul a simțit întotdeauna — și poeții au cîntat-o adesea — puterea întemeietoare a limbajului, care instaurează o realitate imaginară, dă viață lucrurilor moarte, ne face să vedem ceea ce nu există încă, aduce alături de noi ceea ce a dispărut... Nu există putere mai înaltă și toate puterile omului... decurg din ea. Societatea nu e posibilă decît prin limbă ; prin limbă, de asemenea, și individul." [1] Putem fi tără îndoială de acord cu E. Benveniste cînd afirmă că limbajul participă la cea mai înaltă facultate inerentă condiției umane : facultatea de a simboliza. Dar el greșește tot atît de neîndoielnic atunci cînd își imaginează că facul-

[1] Émile BENVENISTE, *Le développement de la linguistique*. Comunicare făcută în ședință publică la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1961. O concepție mai deschisă asupra noțiunii de limbaj este prezentată de André Martinet : *Structura nu explică totul. Arts et Loisirs*, 1966. Cf. de asemenea : Cl. LÉVI-STRAUSS, *Le Cru et le cuit*, Paris, 1963, p. 60.

tatea simbolică are un singur aspect ce se identifică cu funcţia limbajului.

În perspectiva structuraliştilor, ar exista de asemenea un decupaj pozitiv, imuabil, al realităţii. Rolul limbii ar fi de a dezvălui structurile ascunse ale unui real corespunzînd conceptelor. Dacă omul ar recurge din întîmplare la alte sisteme de semne, acestea din urmă nu ar putea fi decît secunde, deoarece ele nu i-ar îngădui să revizuiască decupajul, nici să descopere noi structuri, noi concepte sau noi noţiuni, permiţîndu-i doar să materializeze sub o altă formă un dat dobîndit, la drept vorbind inalterabil. Ajungem astfel la noţiunile de transfer şi de ilustrare a experienţei prin intermediul unor imagini depinzînd de o conceptualizare prealabilă. De aici se elaborează o doctrină foarte la modă, doctrină potrivit căreia imaginea figurativă ar avea rolul de a cifra, după un cod deosebit de codul limbajului, un material conceptual elaborat în prealabil şi susceptibil de a fi comunicat pe căi diferite ansamblului de indivizi care alcătuiesc o societate. Se trece apoi la noţiunile de informaţie şi de mesaj. De fapt, am alunecat în cel mai desăvîrşit platonism. O lume exterioară — să spunem, pentru comoditatea discursului : o lume divină — ar exista undeva, constituită după principii identice cu demersurile spiritului uman şi menirea noastră ar fi să o decriptăm, folosind ca instrument mai întîi limba, instrument de conceptualizare, şi apoi imaginea — instrument de vizualizare. Toate acestea implică o perfectă concordanţă între spiritul omenesc şi sufletul universului, cum se credea în cele mai frumoase vremi ale Renaşterii, către sfîrşitul secolului al XV-lea.

Nu respingem ideea că ar exista un anumit raport, pe de o parte, între decupajele pe care spiritul uman le practică în real şi acest real exterior omului, pe de alta, dar este perfect evident că faptul însuşi de a descoperi prin intermediul unei gîndiri, oricare ar fi ea : lingvistică, matematică, fizică, biologică, figurativă, o ordine revelînd posibilitatea de a înţelege fenomenele nu implică cîtuşi de puţin nici o perfectă adecvare a întregului la părţi, nici a simbolului la realitate. Este limpede că omul a reuşit de multe ori în decursul istoriei sale să elaboreze sisteme de înţelegere şi

de reprezentare sau de notare a fenomenelor care îl hărţuiesc din toate părţile ; înzestrate cu o valoare operaţională, aceste sisteme sînt fără nici o îndoială legate de legile care conduc desfăşurarea forţelor naturale în acel domeniu al universului în care se desfăşoară experienţa noastră, limitată la cîmpul de cuprindere al simţurilor noastre. Nu rezultă însă de aici că ne-am apropia de marele secret. Şi este mai mult decît evident că teoriile actuale ale lingviştilor aparţin unei forme de gîndire istoriceşte depăşită.

Nu punem, desigur, la îndoială faptul că civilizaţia izvorîtă din Renaştere a avut drept trăsătură fundamentală o dezvoltare a filologiei fără seamăn pînă atunci. Din raţiuni practice şi totodată intelectuale, înnoirea cunoştinţelor noastre era pe atunci legată, pe de o parte, de descoperirea textelor antice — deşi, după cum o voi dovedi mai tîrziu, este neglijat în acest sens aportul formelor figurative autonome — şi, pe de altă parte, de critica biblică, necesară pentru concilierea vechii experienţe cu cea nouă. Astăzi, dimpotrivă, dezvoltarea cunoaşterii se întemeiază pe o experienţă totalmente eliberată de povara Scripturii. Un imens efort este făcut, în mod mai mult sau mai puţin lucid, de către purtătorii acestei tradiţii culturale, care a ascuns fructele acide ale experienţei şovăitoare născute din Renaştere în mantia unei culturi izvorîte din exegeza textelor creştine. Doctrina celor două adevăruri, doctrina compromisului, cea a ştiinţei ca sprijin al intuiţiei mistice, îşi ia astăzi o spectaculoasă revanşă asupra mişcării Luminilor, mişcare care a generat societăţile moderne, tot atît de ingrate faţă de ea pe cît de ingrate au fost pe vremuri aceste societăţi, faţă de tradiţia Scripturii.

Este cu toate acestea neîndoielnic că întreaga dezvoltare a vieţii moderne se face pornind de la învăţămintele experienţei şi că sistemele figurative nu au nevoie să se slujească de medierea gîndirii verbale — sau, dacă vreţi, a simbolismului lingvistic — pentru a putea cuprinde valori. De patru secole încoace, omenirea a trăit o epocă dominată de dialectica verbului ; într-un moment în care ştiinţele naturii sfărîmă figura tradiţională a universului, totul — şi, în primul rînd, pedagogia — rămîne legat de o retorică înte-

meiată pe noul aristotelism al gramaticienilor şi teologilor din Quattrocento.

Orice civilizaţie se întemeiază, firește, pe un compromis între pluralitatea de instrumente de gîndire de care dispune omul. Nu există un instrument absolut privilegiat ; este o naivitate să credem în supravieţuirea posibilă a retoricii clasice într-un moment în care spiritul uman cuprinde noi cîmpuri de forţă şi clase de ordine de fenomene. Apărătorii doctrinei filologice a cunoaşterii sînt, fără nici o îndoială, în situaţia în care se aflau, spre sfîrşitul secolului al XV-lea şi în secolul următor, susţinătorii vechiului aristotelism, cel al teologilor ; legaţi de un sistem pe vremuri fecund — şi singurul posibil la un moment dat — dar depăşit. Nu e nimic scandalos într-o asemenea situaţie. Trebuie să recunoaştem că, pentru a integra o nouă experienţă, orice societate este nevoită să o asocieze în mod progresiv cu vechile metode. Omenirea nu poate sări cu amîndouă picioarele o dată dintr-un univers conceptualizat şi măsurat într-un univers diferit. Legea compromisului este una din trăsăturile caracteristice ale progresului. Vrem să se reţină doar ideea că dacă persistă în intransigenţa ei, lingvistica va apărea curînd drept o disciplină a trecutului.

O dată risipită iluzia unei conformităţi de esenţă între orice fel de sistem de expresie şi ordinea permanentă a universului, se înţelege de la sine că semnul figurativ este înzestrat cu o valoare simbolică. El ne ajută să descoperim legi valabile ca justificare parţială a felului nostru de a înţelege lumea. Dar în ultimă analiză, simbolismul este oare altceva decît posibilitatea, definită de E. Benveniste, de a reprezenta printr-un semn nu realul ca atare, ci elemente accesibile experienţei acestui real ? Încetez să mai fiu însă de acord cu opiniile sale atunci cînd el afirmă că simbolul reprezintă „această capacitate de a reţine dintr-un obiect structura sa caracteristică şi de a-l identifica în ansambluri diferite". În ceea ce mă priveşte, consider că nu cunoaştem niciodată totalitatea structurilor şi că un obiect nu este susceptibil de o singură definiţie. Lingvistice sau figurative, semnele nu ne comunică în absolut informaţii asupra naturii obiectului sau a conceptului reprezentat. Nu surprin-

dem decît structuri parţiale ale lumii exterioare şi nicidecum raţiunea ei ultimă. Specificul unei activităţi conceptualizatoare sau figurative constă în a fabrica obiecte arbitrare intrînd în combinaţie cu alte aspecte limitate ale experienţei. Universul nu poate fi conceput ca un fel de bazar întins în care ne-am plimba căutînd diferite obiecte seducătoare, fără a avea posibilitatea de a alege o cantitate mai mare sau mai mică din sortimentul oferit de direcţie. Ceea ce face întreg farmecul gîndirii, fie ea figurativă, fie verbală, este tocmai capacitatea ei de a fabrica ansambluri convenţionale, care nu au prin forţa lucrurilor o realitate în experienţa operatorie, dar ne ajută să mînuim noţiunile.

Noţiunea de obiect figurativ se află, aşadar, la temelia oricărei reflecţii asupra gîndirii figurative. Ea implică bineînţeles şi noţiunea obiectelor unei alte ordini, aflate de asemenea la jumătatea drumului dintre real — cu alte cuvinte : fenomenologic — şi imaginar — cu alte cuvinte : conceptual. Orice gîndire este dialectică între real şi perceput, dar ea presupune şi un al treilea termen : acest releu în imaginar, care serveşte drept suport pentru manifestarea gîndirii şi drept punct de reper între creatorul sistemului şi observator. Situaţia este aceeaşi dacă avem în vedere obiecte matematice sau fizice, de asemenea mobile şi strîns legate de anumite legi ale naturii, dar reprezentative cu toate acestea nu pentru experienţa în ansamblul ei, ci pentru aspecte fragmentare ale acesteia.

Am arătat pînă acum că în orice operă figurativă există, întrepătrunse, elemente din real şi din imaginar, din prezent şi din virtual, precum şi reguli de asamblare înscrise, unele în perspectiva legilor fizice ale universului, iar altele în perspectiva legilor spiritului. Într-un asemenea context, simbolul nu ar putea fi considerat drept echivalentul unui tot. În imagine, simbolul îmbracă roluri şi forme multiple. E vorba, uneori, de elemente purtătoare de valori foarte generale, acceptate de asemenea ca atare de către limbaj şi de către consensul unanim al mediului : acesta este, bunăoară, cazul carului triumfal sau al arcului de triumf din picturile lui Piero della Francesca şi Masaccio. În acest caz, este adesea suficient să se reproducă un fragment din

obiectul simbolic pentru a se asigura reperarea înţelesului. Şi, dimpotrivă, alteori simbolul nu este explicit ; el nu ne trimite la nici un sistem convenţional, exprimat sub alte forme. În asemenea cazuri, ordinea combinatorie a părţilor imaginii alcătuieşte ea însăşi simbolul şi este atunci prin definiţie exclus să se stabilească o identitate între ordinea de prezentare a imaginii şi ordinea celorlalte limbajuri. Prima se desfăşoară în spaţiu, iar celelalte în timp ; suporturile lor — lanţul vorbirii, ecranul plastic cu două dimensiuni, semnele matematice — nu delimitează ansambluri identice.

Ţelul acestei lucrări va fi deci de a preciza mai întîi natura, contururile, limitele şi rolul obiectului figurativ într-un context istoric determinat. Mă voi strădui să analizez, pe de o parte, elementele, materialul de obiecte, fie ele reale, fie imaginare, folosit de artişti şi de mediul lor pentru a crea reprezentări ; pe de altă parte, voi încerca să conceptualizez prin descrierea sistemelor de montaj a acestor elemente — montaje care nu datorează nimic legilor lingvistice sau legilor oricărui alt sistem simbolic — valorile şi raporturile ce scot în evidenţă demersurile gîndirii figurative. În sfîrşit, ţelul esenţial al lucrării de faţă este să impun recunoaşterea existenţei acestei gîndiri concretizate într-un sistem cu nimic mai puţin important sau mai puţin specific decît sistemele lingvistice, matematice sau fizice. Primul obiectiv este să punem capăt scandaloasei situaţii născute dintr-un tratat ca acela, de altminteri valoros, semnat de J. Piaget : autorul recunoaşte — lucru extrem de contestabil — autonomia specifică a gîndirii economice şi politice, în timp ce ignorează pur şi simplu acele moduri de comunicare pe care le reprezintă artele figurative şi muzica, fără de care nici nu ar putea exista societăţi omeneşti, în orice caz nu în forma în care s-au constituit ele [1]. Nu ne putem împiedica să credem că schema generală a structurilor spiritului este alterată ca urmare a unei atît de simţitoare lacune.

---

[1] Jean PIAGET, *Introduction à l'épistémologie génétique*, Paris, 1950.

Pe măsura desfăşurării şi înaintării acestui studiu, alte noţiuni fundamentale vor fi scoase în relief : montaj, articulaţie, informaţie, imagini virtuale şi imagini concrete, inconştient şi înnăscut. A dori să edifici de la început tabloul întregului sistem nu ni se pare ştiinţific. Analizele ulterioare nu ar mai apărea decît cu valoare de exerciţii aplicative. Aceasta este, într-o anumită măsură, greşeala de astăzi a lingviştilor. Obiectivul urmărit de noi nu este să realizăm o opoziţie între o doctrină rigidă şi o altă doctrină asemănătoare, ci să deschidem un cîmp de reflecţie în faţa unei forme de gîndire ale cărei limite şi contururi vor trebui adeseori revizuite. Este de ajuns să subliniem, atribuindu-i o valoare de principiu, faptul că lectura unei opere figurative necesită însuşirea unei tehnici specifice de atenţie. Dacă se găsesc oameni care recunosc fără nici o greutate că nu înţeleg muzica, prea puţini sînt aceia care recunosc că nu văd imaginile. Această orbire este cu atît mai gravă cu cît imaginile joacă un rol uriaş în viaţa indivizilor şi a grupurilor. Facultatea de a forma concepte pe calea imaginilor aparţine unor oameni repartizaţi la toate nivelurile de cultură, iar semnificaţiile figurative interferează prin toate formele de civilizaţie. Avem de-a face, incontestabil, cu unul din „limbajurile" majore ale omului. Să stabilim deci, de la bun început, că arta nu este un decupaj al realului, ci un decupaj al spiritului şi că nu există formă a informului.

CAPITOLUL II

ELEMENTELE FIGURATIVE ŞI REALITATEA

ATUNCI CÎND încercăm să descompunem un sistem de forme, ne ciocnim în mod necesar de o contradicţie. Figurativ sau de orice alt fel, un sistem nu are valoare decît în calitatea lui de sistem. Analizîndu-i procedeele, nu descoperim, în cele din urmă, decît o puzderie de elemente. Cea mai mare greşeală ar fi să credem că simpla cunoaştere a acestor elemente ne îngăduie să reconstituim — sau chiar numai să înţelegem — sistemul. Decupajul realului este produsul unor metode operînd asupra unor ansambluri care, o dată descompuse, nu încetează să existe, ci încetează să fie accesibile.

Am văzut că obiectul figurativ nu este substitutul exact al unui lucru, al unui eveniment sau al unui concept ; că el nu constituie un simbol ce despoaie de orice obiectivitate reperele înscrise în imagine ; că el nu este nici răsfrîngere, nici mesaj al unei realităţi constituite în mod independent de activitatea spiritului ; că el nu ne trimite nici la un univers virtual, nici la o nomenclatură. Obiectul figurativ nu reproduce fenomene exterioare conştiinţei ; el ne îngăduie să ne reprezentăm universul, cu alte cuvinte — să îl evaluăm, nu în sine, ci în raport cu cunoştinţele noastre şi cu posibilităţile noastre de acţiune. Orice reprezentare se întemeiază, în cele din urmă, pe sisteme de semnificare ce determină valorile în funcţie de care se precizează, în raport cu un grup dat de indivizi, un sens şi, putem spune, maniabilitatea unei forme. Prin intermediul simţurilor noastre, sîntem în permanenţă în contact cu o lume exterioară asupra căreia nu vom stărui aici nici spre a-i nega realitatea, nici spre a-i discuta conformitatea parţială cu multiplele sisteme de cauzalitate stabilite de noi. Conştiinţa noastră este fără încetare menţinută în stare de veghe de un aflux proaspăt de senzaţii brute, susceptibile de a fi interpretate în maniere cu totul diferite în funcţie de oameni şi de me-

dii. Spiritul nostru foloseşte cu precădere, diferenţierea făcîndu-se după tipurile de oameni, mesajele ce îi sînt transmise de unul sau de altul dintre simţuri. Cînd e vorba de văz el elaborează un tip specific de forme, cu alte cuvinte — de moduri de interpretare şi nu de moduri de reproducere a naturii. Obiectul figurativ nu poate fi identificat cu orice reprezentare, iar forma figurativă nu este determinată numai prin intermediul semnelor materiale care figurează pe ecranul plastic cu două dimensiuni. Ea este în egală măsură întemeiată pe sistemul intelectual de raporturi care se stabilesc între lucrul recunoscut, lucrul reprezentat şi semn. Forma figurativă nu se exprimă numai prin mijlocirea picturii, ci şi pe alte căi, în speţă — prin sculptură şi arhitectură, fără a căpăta un caracter estetic diferit în funcţie de alegerea materiei. Ea este distinctă de materia pe care o informează. Nu o putem studia, deci, descriind semnele considerate numai sub unghiul material. Obiectele nu au în sine decît o valoare de releu.

Este limpede că descrierea şi cunoaşterea ansamblurilor materiale rămîne esenţială atît pentru descrierea, cît şi pentru înţelegerea formelor figurative. Dar, în virtutea unui curios paradox, tocmai cei care se consideră cei mai rigizi teoreticieni ai simbolismului figurativ sînt cei ce ignorează în cea mai mare măsură caracterul simbolic al raportului dintre elemente şi structură în opera figurativă. Am dori să arătăm la început, analizînd la nivelul elementelor cîteva lucrări celebre din Quattrocento-ul florentin, că imaginea figurativă nu trebuie considerată drept o selecţie de elemente ce ne trimit la ansambluri fixe, imuabile, situate în universul material care ne înconjoară. Am dori să arătăm de asemenea că această imagine, care nu e un dublu, ci o interpretare combinatorie a realului, este întotdeauna primă — cu alte cuvinte, independentă de conceptele sau de imaginile anterioare — şi constituită de la bun început ca un întreg. Procesul de creare figurativă nu constituie o operaţie cumulativă la capătul căreia identificăm un semn cu un decupaj permanent sau episodic al universului ; el constituie un act, simbolic tocmai datorită faptului că stabilim, între fenomene şi reprezentări eterogene, o legătură

a cărei realitate rezidă exclusiv în structurile imaginarului. Nu identificăm, ci dăm formă.

Dacă arta figurativă este un transfer în lumea sensibilă al sistemelor de valori care constituie formele şi dacă, pentru a deveni conştienţi de mijloacele ei, sîntem nevoiţi să procedăm la analiza elementelor ce slujesc drept suport acestui sistem de semnificare în mică măsură cunoscut, este în primul rînd necesar să nu pierdem niciodată din vedere caracterul dialectic al legăturii care reuneşte între ele aceste elemente ţinînd simultan de trei domenii diferite — de perceput, de real şi de imaginar. De aici rezultă că, identificînd obiectele figurative — deosebite de obiectele materiale — folosite de un sistem istoriceşte determinat în timp şi spaţiu, nu le vom interpreta drept entităţi care ne trimit pur şi simplu la decupajele unei naturi considerate într-o perspectivă naiv antropomorfică, ci le vom studia ca entităţi constituind o primă treaptă sau, cu alte cuvinte, o primă articulaţie dintr-un comportament original şi creator de forme. Vom introduce astfel studiul comparativ al procedeelor originale ale sistemelor figurative, definite simultan de o cauzalitate şi de opere. Arta figurativă nu traduce în semne valori constituite în prealabil ; ea elaborează în acelaşi timp propriile ei valori şi propriile ei reprezentări.

Să stabilim, la început, că în limbajul figurativ al Quattrocento-ului există un sistem de semne materiale comun diferiţilor artişti. O primă serie de elemente care intră în combinaţie între ele. Departe de a traduce în pictură idei abstracte cu ajutorul unor semne pur simbolice, artiştii folosesc, inspirîndu-se din realitatea trăită care îi înconjoară, puncte de referinţă extrase nemijlocit din faptele culese din realitate. Cu toate acestea, scopul lor nu este nicidecum de a crea iluzia perfectă a realităţii globale, fizică sau socială, ci, dimpotrivă, de a desprinde, din şuvoiul neîntrerupt şi indistinct al senzaţiilor, anumite elemente alese de ei. Primul mecanism al gîndirii lor este deci un mecanism de selecţie şi nu unul de reprezentare. De altminteri, alegerea elementelor susceptibile să figureze în sisteme semnificatoare nu constituie decît prima etapă a artei lor. Ne vom

concentra mai tîrziu atenţia asupra modalităţilor cu totul diferite potrivit cărora ei asociază aceste elemente.

Pe parcursul primelor noastre analize, am întîlnit cîteva din aceste elemente figurative, reprezentate de un număr de categorii de obiecte materiale devenite obiecte figurative ; am dori să reţinem atenţia cititorului asupra lor. Voi aminti, bunăoară, carul familiei Montefeltro, *mandorla* din *Adormirea Maicii Domnului* de Masolino, sarcofagul sau crucea din *Sfînta Treime* de Masaccio. Am putut constata că unele din aceste obiecte ne trimiteau în acelaşi timp la realităţi ale lumii exterioare şi la reprezentări mintale. Aşa, bunăoară, carul familiei Montefeltro concretizează carul simbolic din *Triumfurile* lui Petrarca, iar crucea cu cele trei personaje ale Sfintei Treimi este şi ea un obişnuit obiect simbolic al unei credinţe, la fel ca şi *mandorla* ce o înconjură pe Fecioară în *Adormirea Maicii Domnului*. Fără *mandorla*, fără reprezentarea pe cruce a celor trei figuri ale ipostazei creştine, fără referirea la poemele lui Petrarca, compoziţia — sau, mai exact, obiectele — nu ar avea nici un înţeles. Ea nu ar putea fi citită. Ceea ce ne obligă să spunem că prezenţa unui anumit simbolism este aici incontestabilă. Dar lucrurile nu sînt chiar atît de simple.

În primele analize, am arătat pe scurt că obiectele figurative folosite ca semne ne trimiteau în acelaşi timp, pe de-o parte, la teme poetice sau la fapte a căror existenţă nu ţine decît de legendă şi, pe de altă parte, la obiecte, dimpotrivă, pe de-a întregul materiale. În această categorie intră crucea calvarului, sarcofagul mormîntului modern, carul care a slujit, într-o circumstanţă dată, la intrarea în Milano a prinţesei, tînăra soţie a unui puternic senior, în sfîrşit *mandorla* sau, mai exact, *nuvola*. A sosit timpul să arătăm care este raportul existent între substratul material constituit de acest grup de obiecte reţinute în mod special de Quattrocento-ul florentin şi activitatea figurativă a artiştilor. Într-adevăr, aceştia nu sînt numai nişte executanţi ; ei participă, chiar la nivelul selecţiei elementelor, la elaborarea cunoştinţelor şi culturii timpului lor. Ei informează în aceeaşi măsură în care sînt informaţi. Aş dori să arăt că fabri-

carea unor obiecte materiale şi figurative implică o operaţie mintală combinatorie.

Mandorla lui Masolino este un vehicul alegoric pe care întregul Occident îl folosea curent în secolul al XV-lea. Fabricarea lui ne-a fost minuţios descrisă de Vasari. Această descriere a scăpat comentatorilor pentru că ea figurează în viaţa unuia dintre acei artişti cărora istoricii de artă nu le acordă nici o importanţă pentru că nu au lăsat vreo operă susceptibilă de a le fi atribuită : Cecca. „Se făcea — spune Vasari — un şasiu de lemn înalt cam de vreo zece coţi, deasupra căruia se înălţau patru puternici montanţi îmbinaţi sub formă de baldachin ; pe acest şasiu se băteau în cruce două bucăţi de lemn late ca de cinci coţi, iar în punctul de întretăiere se afla o gaură în care era înfipt un drug de fier ce susţinea o *mandorlă ;* aceasta era în întregime împodobită cu panglici, cu heruvimi, cu lumini şi felurite alte accesorii ; aşezată pe o capră pusă de-a curmezişul, sau în picioare, se afla persoana care îl reprezenta pe sfînt" [1].

Observăm lesne că avem în faţă descrierea *obiectului* cu ajutorul căruia se întrupează, în sensul material al termenului, Sfînta Fecioară din *Adormirea Maicii Domnului* de Masolino, cu alte cuvinte — o doctrină religioasă pe cale de a fi formulată. Cu atît mai mult cu cît nu ne este greu să găsim mărturii care să ateste atît existenţa unor alte vehicule alegorice de acelaşi gen, cît şi prezenţa lor într-un mare număr de opere figurative ale Renaşterii.

Vorbind de vehiculul procesional astfel descris, Vasari foloseşte foarte curiosul termen de *nuvola*. Or, norul identificat astfel cu obiectul material reprezintă, în ceea ce îl priveşte, un obiect figurativ aflat deja la un nivel pe care l-am putea numi conceptual. Şi, printr-un curios joc de combinaţii, el figurează şi în tabloul lui Masolino, pe cealaltă faţă a compoziţiei, sub imaginea lui Isus şi a Sfintei Fecioare slăviţi împreună în ceruri. Este neîndoielnic faptul că, pentru spectatorii acelui timp, nu se realiza în mod

[1] VASARI, *Vie de Cecca*, ed. Milanesi, v. V., Florenţa, 1878, pp. 39 şi urm. Cf. : D'ANCONA, *Origini del Teatro italiano*, v. I, p. 231, ed. a II-a, Torino, 1891, şi P.F., *La Réalité figurative*, p. 220.

automat o asimilare între maniera în care Sfînta Fecioară urcase la cer — o materie inedită pentru credinţa dogmatică — şi slava ei cerească permanentă. Inventarea *nuvolei*, obiect cînd real, cînd figurativ, a fost de mare ajutor pentru acţiunea Bisericii. De altfel, ne este greu să ne imaginăm cum era interpretată curent lucrarea lui Masolino, concepută spre a fi văzută pe ambele ei feţe, după cum am mai spus. Era oare plimbată pe străzi, în ziua de sărbătoare a confreriei însărcinate să răspîndească noul rit? Era oare prezentată într-o capelă, pe un altar, ca tabloul *La Maestà* de Duccio, în jurul căruia oamenii treceau pentru a-l vedea şi din faţă şi din spate? Ceea ce ne interesează este faptul că, între percepţie şi imagine, există un releu intermediar, concret dacă avem în vedere *vehiculul alegoric* şi, în acelaşi timp, abstract dacă luăm în consideraţie reprezentarea. Urmărim astfel cum se degajă noţiunea unui al treilea univers aflat între materie şi imagine, univers ce nu este natural, ci fabricat şi angajat simultan sub forme diverse atît în concret, cît şi în imaginar. *Nuvola* şi imaginea *nuvolei* sînt şi una şi alta obiecte de civilizaţie. Acestea există atît sub aspectul lor material, cît şi sub cel imaginar; ele constituie împreună nu realul, ci un nivel al realităţii.

Numeroase sînt mărturiile care descriu curenta folosire a acestui gen de vehicule alegorice în timpul Renaşterii, atît pe plan material, cît şi pe plan figurativ. Nu voi cita ca exemple de utilizare a *nuvolei* decît *Adoraţia Magilor* de Mantegna, de la Muzeul Uffizi, pentru că această lucrare ne oferă un exemplu foarte complet de folosire materială a vehiculului procesional amintit şi, în acelaşi timp, o interpretare foarte elaborată a obiectului figurativ ca atare. Fecioara Maria este aşezată pe un prag de piatră la umbra unei stînci — voi relua mai tîrziu problema combinaţiilor şi a montajului obiectelor figurative — înconjurată de heruvimi, la fel ca în descrierea lui Vasari; cel mai curios amănunt îl constituie faptul că, deasupra capului ei, regăsim drugul de fier al *nuvolei*, deasupra căreia se află steaua păstorilor. Ne aflăm aici pe ultima treaptă a ordinii combinatorii a concretului şi figurativului. Aflată pe *nuvola*, Fecioara Maria este în legătură directă cu cerul în timp ce

primeşte închinarea pămîntească a Magilor şi nu pe cea a păstorilor ; ea se află la gura peşterii prin care se ajunge în lumea infernului, dar ce vedem oare la dreapta ei ? Un Moise sanctificat care ar face legătura cu Vechiul Testament, sau un sfînt oarecare pe care ar urma să-l identificăm ? La rîndul lor, cortegiul şi peisajul ne trimit la tradiţia figurativă a începuturilor Quattrocento-ului, anume — la *Adoraţia Magilor* de Gentile da Fabriano, pe care o vom studia ceva mai tîrziu.

Un sincretism polivalent domină *Adoraţia Magilor,* care reprezintă panoul central al unui triptic ; unul dintre valeţii acestuia şi anume — cel cu *Înălţarea Domnului,* ne arată o altă utilizare a *nuvolei.* Isus se află aici în picioare în *mandorla* (este una din variantele menţionate de Vasari) ; el ocupă registrul superior al compoziţiei. De fapt, cele două părţi ale panoului pictat de Masolino sînt aici contopite într-un singur tot şi *mandorla* reprezintă norul, cu alte cuvinte, comunicarea între cer şi pămînt care constituie una din raţiunile directe de utilizare ca element figurativ a *nuvolei,* ridicată la rangul de semn simbolic şi în aceiaşi timp concret.

Panoul situat simetric în triptic în raport cu *Înălţarea Domnului* şi reprezentînd *Circumciziunea* este structurat, din punct de vedere fenomenologic şi formal, pe un alt semn : coloana. El se referă la noua tradiţie figurativă a Quattrocento-ului, cea întemeiată pe utilizarea unor obiecte figurative extrase din tradiţia antică, prin opoziţie cu cele ce sînt extrase, asemeni *nuvolei,* din tradiţia medievală. Nu există o relaţie determinantă între alegerea temei şi alegerea sistemului ; ne aflăm în prezenţa a două sisteme semnificative recunoscute şi acceptate ca atare de către contemporani. Una dintre diferenţele fundamentale care există între sistemele figurative şi sistemele verbale constă în aceea că, pentru o societate dată, nu există o formă privilegiată şi, cu atît mai puţin, o formă exclusivă de limbaj. Aceeaşi societate utilizează în mod normal mai multe sisteme figurative.

Voi reveni ulterior asupra acestei probleme vitale — întrepătrunderea sistemelor figurative şi a nivelurilor dife-

renţiate ale limbajului plastic. Pentru moment, se cuvine să aprofundăm problema gradului de realitate a acestui semn, căci exemplul *nuvolei* nu ne-a dezvăluit nici pe departe totul în această privinţă. Folosirea *nuvolei* nu constituie un monopol al Quattrocento-ului timpuriu, ea nu a dispărut din uzul practic o dată cu sfîrşitul Renaşterii timpurii. Cititorul a stabilit desigur apropierea care se impune cu aşa-numitele *pasos* din Săptămîna Mare, aşa cum sînt sărbătorite în Spania. Aici s-a menţinut vreme îndelungată un obicei care, în răstimpul mai multor generaţii, a fost comun întregii Europe. Admirabilele studii ale lui Alessandro d'Ancona ne-au arătat, cu optzeci de ani în urmă, extraordinara dezvoltare pe care o înregistraseră în Europa aşa-numitele *sacre rappresentazioni*. În fiecare din ţările Occidentului, formele paraliturghiei au fost într-o oarecare măsură diferite. În Franţa au precumpănit *Misterele* cu acele *loci deputati*, al căror rol îl vom regăsi în arta unui Fouquet; în Burgundia şi în Flandra, genul respectiv s-a dezvoltat la curţile ducilor sub forma unor *entremets*, iar mai tîrziu în cadrul cortegiilor organizate de camerele de retorică.[1] Şi în opera lui Rubens întîlnim compoziţii care ne dovedesc că, dacă tradiţia *nuvolei* s-a stins, cea a carului a supravieţuit.

---

[1] Importanţa acordată pînă acum aproape exclusiv formei *Sacra Rappresentazione* italiene — mai cu seamă datorită lucrărilor lui A. D'ANCONA şi Mario APOLLONIO, *Storia del Teatro italiano*, Florenţa, 1954, 3 volume — tinde să acrediteze ideea că celelalte ţări nu au acordat aceeaşi importanţă riturilor liturgice în elaborarea artei lor. Pentru a corecta această opinie eronată, trimitem cititorul la primele studii întreprinse de: E. MAGNIN, (*Origines du théâtre moderne*, Paris, 1838, vol. I, şi *Journal des Savants*, 1846, 1848—1849 şi 1860—1861), E. de COUSSEMACKER (*Le Drame liturgique au Moyen Age. Textes et musique*, Paris, 1861). Dintre lucrările mai recente, cf.: G. R. KERNODLE, *From art to Theater. Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, 1944, şi abatele Jacques TOUSSAERT, *Le Sentiment religieux en Flandre à la fin du Moyen Age*, Paris, 1963. Autorul descrie în această lucrare nu numai rolul jucat de spectacol în riturile religioase ale societăţii, ci insistă, de asemenea, asupra rolului adevăratelor tablouri vivante, pe care spectacolele organizate pe teme păgîne de camerele de retorică nu fac decît să le continue. Cf. anume pp. 89, 262, 326.

Cu toate acestea, ne apare limpede că amintitul vehicul alegoric a înregistrat un mare succes mai cu seamă în Toscana şi la Roma. El nu era de altminteri izolat, ci făcea parte dintr-o serie întreagă de vehicule alegorice a căror urmă o regăsim atît în pictură, cît şi în texte. Vasari susţine că Cecca, constructorul *nuvolei,* ar fi lucrat în strînsă legătură cu Brunelleschi ; or, este îndeobşte cunoscut rolul jucat de acesta din urmă în speculaţiile asupra spaţiului, iniţiate la începutul Quattrocento-ului şi pe care le-am descris în cartea mea *Peinture et Société,* atunci cînd am vorbit de originile spaţiului figurativ modern. Cei mai mari artişti nu au încetat niciodată să colaboreze la organizarea sărbătorilor şi ceremoniilor la curţi sau în oraşe. Menite, asemenea *nuvolei,* să fie purtate pe umeri de către membrii breslelor, toate aceste vehicule procesionale erau în general desemnate sub numele de „edificii". Cînd, la sfîrşitul secolului al XV-lea, se celebra în oraşe sărbătoarea Sfîntului Ioan, multe din mărturiile timpului enumeră zeci de „edificii" prezentate unul după altul — aşa cum se întîmplă şi astăzi la Sevilla — purtate pe umeri de membrii diferitelor parohii şi confrerii.

Alessandro d'Ancona a reprodus în lucrarea sa, aşa cum a fost tipărit în anul 1766 de către Cambiagi în opera sa *Memorie istoriche,* textul spectacolului urmărit în anul 1454 la Florenţa de un oarecare Matteo di Marco Palmieri. La 21 iunie a avut loc o *mostra,* iar la 22 — „procesiunea tuturor edificiilor". Mai întîi, crucea de la Santa Maria del Fiore, cu întreg clerul şi corul, apoi companiile lui Jacopo *cimatore* şi Nofri *calzaiolo* [1], cu îngeri şi treizeci de copii îmbrăcaţi în alb ; apoi cele trei „edificii" ale Arhanghelului Mihail condus de Dumnezeu-Tatăl pe o *nuvola ;* în mijlocul pieţei Signoriei, s-a organizat o reprezentaţie a bătăliei îngerilor, în cursul căreia Lucifer a fost blestemat şi izgonit din ceruri împreună cu îngerii săi ; urmară apoi compania lui Ser Antonio şi Piero din Mariano cu îngerii şi treizeci de copii ; în rîndul al cincilea venea „edificiul"

[1] *Cimatore* = meseriaş care tunde stofa ; *calzaiolo* = ciorăpar, (n. tr.).

lui Adam, iar în mijlocul pieţei se organiză o reprezentaţie arătînd cum l-a făcut Dumnezeu mai întîi pe Adam, iar apoi a făcut-o pe Eva ; în rîndul al şaselea a urmat un Moise călare, înconjurat de o îndeajuns de numeroasă cavalerie înfăţişîndu-i pe evrei şi alte neamuri ; urma, al şaptelea la rînd, „edificiul" lui Moise, în timp ce reprezentaţia organizată în piaţă îl înfăţişa pe Dumnezeu înmînîndu-i lui Moise tablele Legii ; urmau, pe locul al optulea, Profeţii şi Sibilele împreună cu Hermes Trismegistul şi alţi profeţi ai încarnării ; apoi „edificiul" Buneivestiri care, după cum ne spune textul, îşi desfăşură în piaţă reprezentaţia (vom reveni ceva mai departe asupra lui) ; cel de al zecelea „edificiu" era al Împăratului Octavian, însoţit de un nor de cavaleri şi de Sibilă, reprezentaţia înfăţişînd-o de astă dată prorocind Naşterea lui Hristos, iar Sfînta Fecioară apărea în văzduh cu un copil în braţe — bineînţeles pe o *nuvola* — şi textul povesteşte că un nebun de neamţ a venit în acea clipă să atingă aurul, fără îndoială — pe cel al ramurii ; locul al unsprezecelea revenea Templului păcii cu „edificiul" Naşterii Domnului, însoţite de o reprezentaţie ; urma un magnific templu triumfal în opt colţuri, ornamentat pe dinafară cu cele şapte virtuţi şi, pe cea de a opta latură, orientată spre răsărit, cu Sfînta Fecioară şi Pruncul ; şi de astă dată a fost o reprezentaţie ; cei trei Magi însoţiţi de peste două sute de călăreţi îşi aduseră darurile ; după acest al treisprezecelea „edificiu" a avut loc o întrerupere în ordinea faptelor : Patimile şi Îngroparea Domnului au fost sărite pentru că aceste două subiecte nu se potriveau cu atmosfera sărbătorii ; dar cele nouă „edificii" care nu au apărut în acea zi sînt numite : ele existau aşadar în rezervă. Iată-le : călăreţii lui Pilat păzind Mormîntul, „edificiul" Mormîntului din care Isus se înalţă înviind, „edificiul" Limburilor din care Isus îi scoate pe Sfinţii Părinţi, „edificiul" Paradisului în care Sfinţii Părinţi ţin slujbe, Înălţarea cu Sfînta Fecioară şi Apostolii, Adormirea Maicii Domnului, cortegiul celor trei Magi împreună cu regine, domnişoare de onoare şi nimfe înconjurate de cîini şi de alte animale vii, „edificiul" — mai greu de identificat — al Viului şi al Mortului, în sfîrşit, „edifi-

ciul" Judecăţii de Apoi cu Mormîntul, Paradisul şi Infernul şi reprezentaţia aferentă care arată spectatorului, potrivit cu misterele credinţei, cum se vor petrece lucrurile în veacul veacurilor. Se precizează chiar că actorii urmau şi înconjurau edificiul în care jucau atunci cînd acesta se oprea.

Astfel ni se înfăţişează textul cel mai complet care atestă faptul că în Quattrocento exista o tradiţie a reprezentării misterelor credinţei şi aceasta tocmai în perioada în care artiştii instaurau o ordine figurativă nouă. Mărturiile care confirmă acest fapt sînt nenumărate. Un grec din suita Paleologilor, venit în anul 1429 pentru conciliu, îşi manifestă uluirea şi dezgustul în faţa procesiunilor la care asistă. „Ce să spun — scria el — de uriaşul Sfîntul Gheorghe care punea în mişcare miracolul balaurului ?". Vorbeşte şi el de o *mostra*, dar urmînd de astă dată după procesiunea „edificiilor". Este neîndoielnic că florentinii etalaseră din nou sub ochii publicului toate „edificiile" lor, chiar cele care nu defilaseră în anul respectiv. Puteau fi văzute, spune grecul, treizeci de castele, făcute evident din lemn, dar de o execuţie splendidă şi a căror prezentare era însoţită de muzică şi de o iluminaţie din interiorul Baptisteriului. Alţii vorbesc de apariţia Giganţilor şi nu putem ignora nici faptul că, printre lucrările dispărute ale lui Uccello, figura şi o compoziţie cu Giganţii pe care îi regăsim cu un secol mai tîrziu la Mantova, în Palazzo del Te, după cum regăsim în opera salvată a lui Uccello mai sus-amintitul miracol al Sfîntului Gheorghe. [1]

O dată cu trecerea vremii, la Florenţa a fost redus numărul „edificiilor" prezentate an de an de ziua Sfîntului Ioan. În timpul lui Lorenzo de'Medici, nu mai participau la ceremonie decît zece „edificii" în loc de douăzeci şi două : Căderea lui Lucifer, Facerea lui Adam, Bunavestire, Naşterea Sfîntului Ioan Botezătorul, Naşterea lui Isus Hristos, Botezul Domnului, Monumentul (adică Mormîntul pe care îl vom regăsi în curînd), Învierea, Înălţarea, Adormirea Maicii Domnului şi Viul şi Mortul. Ritualul prezentării a

[1] Cf. Textele amintite în D'ANCONA, *op. cit.* pp. 228 şi 255—257.

fost despuiat de caracterul său legendar. În schimb, spectacolul s-a îmbogăţit cu patru triumfuri solemne „pentru variaţie" : triumful lui Cezar înfăţişînd rămăşiţele pămînteşti ale acestuia, care simbolizează iertarea duşmanilor şi Generozitatea (şi ne gîndim de îndată la Mantegna) ; triumful lui Pompei, simbolizînd Liberalitatea şi Libertatea ; triumful lui Octavian simbolizînd Pacea şi, în sfîrşit, triumful lui Traian simbolizînd Justiţia. A doua zi o nouă defilare a „edificiilor" era construită din patru *Spiritelli* : Faima, înveşmîntată în pene de păun, cu aripi uriaşe şi cu chipuri omeneşti pe întregul trup ; Dedal, decorat cu feluri atribute fanteziste specifice personajului ; Jupiter, spirit roşu din cap pînă în picioare ţinînd în mînă un soare şi purtînd pe cap o coroană ; în sfîrşit, un Midas din aur. La rîndul lui, Vasari ne descrie, în viaţa lui Granacci, un triumf al lui Paolo Emilio, din iunie 1491. În anul 1514, ca urmare a unei degradări continue, de Sfîntul Ioan nu se mai prezintă mulţimii decît patru „edificii" care nu mai sînt decît tot atîtea tablouri, cîte unul pentru fiecare din marile confrerii. Cît de departe sîntem de epoca în care, pentru intrarea Papei Pius al II-lea în Ferrara s-a organizat în anul 1459 o adevărată vînătoare în piaţa Signoriei, închisă în acest scop, vînătoare în care au figurat lei în carne şi oase ! [1]

Nu e în intenţiile noastre să facem aici un inventar. Dar, luînd ca premisă un fapt perfect stabilit şi anume tradiţia — vie în Quattrocento — a procesiunilor alcătuite din „edificii" în jurul cărora erau înfăţişate spectacole re-

[1] Plăcerea vînătorii a cunoscut în Italia o înnoire în secolul al XV-lea ca urmare a faptului că un cardinal, Scarampo, introdusese vînătoarea călare cu goană la vînat mare, formulă franceză opusă vînătorii tradiţionale cu şoimul, devenită vînătoare germană. Nemrodul timpului a fost cardinalul Ascanio Sforza mort în anul 1515, care întreţinu în incinta teatrului lui Diocleţian un parc rezervat în care vîna cu regularitate pentru a se antrena. Poporul se aduna ca la un spectacol pentru a asista la întoarcerea călăreţilor şi cîinilor gonaci de la vînătoare, însoţind carele încărcate de pradă : mistreţi, cerbi etc. Leon al X-lea a fost un papă vînător ; San Gallo şi Rafael au construit pentru el castelul de vînătoare de la Magliana. Cf. : Ugo BONCOMPAGNI-LUDOVISI, *Roma nel Rinascimento*, Roma, 1928, vol. III, pp. 217 şi urm.

prezentative pentru legenda sacră, iar mai apoi pentru noul simbolism figurativ întemeiat pe utilizarea regulată a semnelor împrumutate din istorie şi păgînism, ne vom pune întrebarea care erau raporturile dintre această nouă vizualizare a unei materii legendare şi pictură.

Ne-ar veni lesne, fără nici o îndoială, să alăturăm fiecăruia din „edificiile" enumerate în mărturiile de mai înainte o serie de opere celebre datorate artiştilor din Quattrocento ; fără a mai vorbi de faptul, întru totul evident, că tocmai artiştii care pictau fresce şi tablouri erau cei ce fabricau şi ornamentau „edificiile". Nu avem deci de-a face cu o rivalitate, ci cu aplicări diferite ale aceloraşi talente.

Totodată, adevăratul interes al unei confruntări între „edificiile" prezentate de Sfîntul Ioan şi opera figurativă propriu-zisă a Quattrocento-ului nu rezidă în aceste cîteva apropieri facile între descrieri şi opere, ci, dimpotrivă, în studiul raţiunilor diferenţierii. Vom nota, în primul rînd, că raporturile dintre „edificii" şi pictură nu se limitează la analogiile directe. Cititorul s-a gîndit neîndoielnic, de îndată ce a citit aceste texte, la *Sfîntul Gheorghe* de Uccello ; s-a gîndit şi la *Triumful lui Cezar* de Mantegna ; dar relaţiile care reunesc pictura cu o formă de prezentare în acţiune a legendelor creştine, iar apoi a mitologiei, nu ar putea fi nicidecum considerate drept un produs al fanteziei individuale a artiştilor chemaţi, în diverse momente ale existenţei lor, să colaboreze la fabricarea „edificiilor" şi la crearea unor opere figurative autonome. Ceea ce alimentează imaginaţia artistului hrăneşte de asemenea imaginaţia mediului său şi e limpede că, pictînd, artistul îndeplineşte în parte o funcţie socială.

Relaţia obiect-figurare ne introduce în maniera de a gîndi a unei epoci întregi. Ea se poate exprima în sisteme mai mult sau mai puţin sumare şi rafinate. Multe din compoziţiile descrise în textul din anul 1454 nu şi-au găsit forma figurativă decît cu un secol mai tîrziu ; aşa s-a întîmplat cu *Sfîntul Mihail învingător al balaurului :* trebuie să-l aşteptăm pe Rafael pentru a vedea apariţia versiunii figurative în stare pură a acestei legende. Tot aşa au stat

lucrurile cu *Facerea lui Adam şi a Evei :* de astă dată, urmîndu-l pe Rafael, Michelangelo este cel care realizează versiunea finală. În plus, unele din scenele în acţiune nu şi-au găsit niciodată un interpret figurativ, cum s-a întîmplat cu Hermes Trismegistul, probabil deoarece această figură a fost exclusă din repertoriu în favoarea Profeţilor şi Sibilelor care îl însoţeau în procesiunea de Sfîntul Ioan ; or, este îndeobşte cunoscut rolul pe care îl joacă aceste figuri de precursori pe plafonul Capelei Sixtine.

Sîntem îndemnaţi să credem că, tocmai în momentul în care rolul lor tradiţional îşi pierde din pondere, „edificiile" oferă artiştilor teme mai numeroase de compoziţie. În măsura în care acestea îmbracă o formă pur imaginară, ele se ridică la un asemenea nivel de abstractizare încît nu le mai vedem ca pe o transpunere a unui spectacol. Din aceste apropieri rezultă că sîntem la un pas de existenţa unui palier intermediar al realităţii. Imaginaţia plastică a artiştilor nu se referă exclusiv la spectacolul universului natural, ci şi la o serie de elemente de informare elaborate în prealabil în social şi fabricate adeseori, paralel cu operele lor figurative propriu-zise, chiar de mîinile artiştilor respectivi. Surprindem aici existenţa unui nivel de informare vizuală aflat la jumătatea drumului între percepţia pură şi imagine. Ochiul artistului nu înregistrează numai fenomene naturale, ci şi realităţi instituţionalizate. Există un releu al informaţiei, evident deosebit de celălalt releu şi anume existenţa materială a cîmpului figurativ cu două dimensiuni, condiţie prin ipoteză a oricărei reprezentări figurative. Mecanismele viziunii figurative nu pot fi reduse la extrem de naiva înţelegere curentă a acestora. Elementele sistemului nu pot fi reduse la perceperea de lucruri naturale. Între natură şi operă există mai multe niveluri.

Dacă stabilim cu uşurinţă o relaţie între anumite obiecte materiale şi anumite opere figurative, există şi alte cazuri în care, deoarece nu cunoaştem ornamentarea „edificiilor" procesiunii de Sfîntul Ioan, relaţia dintre obiectul figurativ şi obiectul instituţional este greu de stabilit. Ne punem, bunăoară, întrebarea : ce relaţie exista între „edificiile" Templului şi, să zicem, tabloul *Sposalizio (Logodna Fe-*

cioarei) de Rafael şi cel pe aceeaşi temă datorat lui Perugino ? Această relaţie era extrem de complexă. Templul din *Sposalizio* este ultimul exemplu dintr-o lungă serie care ne conduce de la *predela* din *Adoraţia Magilor* de Gentile da Fabriano la perspectivele atribuite lui Laurana, apoi la *Tempietto* de Bramante şi la proiectele bazilicii San Pietro. Este neîndoios că speculaţiile arhitecţilor au fost inseparabile de cele ale pictorilor. Aceştia nu au creat un limbaj figurativ izolat de experienţa în egală măsură activă, vizuală şi imaginativă a timpului lor. Forme ideale au alimentat desigur imaginaţia epocii ; ele evocau obiecte, realităţi pozitive şi realităţi convenţionale atît în spiritul spectatorilor, cît şi în cel al creatorilor, folosind fiecare propria ei disciplină tehnică. Nici una dintre aceste realităţi nu ar putea fi privită drept un simplu dat al experienţei sensibile. În toate epocile şi pentru fiecare om în parte, decupajul experienţei vizuale se realizează în funcţie de comportamentele dobîndite. Nu inventăm decît arareori un decupaj al realităţii. În mod normal, spiritul nostru se străduieşte, dimpotrivă, să recunoască ansambluri de semne care ne trimit la o experienţă comună. Imaginea ne trimite la anumite comportamente. Dacă fiecare om ar inventa în fiece clipă un reperaj nou şi personal al realităţilor naturale, nici o viaţă de relaţie nu ar putea fi concepută. Opera figurativă este semnificativă tocmai deoarece înregistrează ansambluri instituţionalizate. Ea îşi înfige rădăcinile într-un real înzestrat nu numai cu mai multe dimensiuni, ci şi cu mai multe niveluri de realitate şi de abstracţie sau, mai bine zis, de convenţie. Se întîmplă foarte arareori să se stabilească un raport direct între om şi univers. Fiecare din noi depinde de tezaurul de experienţe şi de ipoteze pe care i l-a transmis trecutul. În nici un domeniu nu rămîne vreo urmă oarecare a prezentului. Omul nu este numai simţ, el este şi memorie.

Admiţînd deci că deasupra experienţei senzoriale imediate există o experienţă mai complexă, socialmente instituţionalizată, din care oamenii unei anumite epoci se inspiră în mod necesar în comun, indiferent dacă sînt artişti sau meşteşugari, mecenaţi sau spectatori, sîntem nevoiţi să

socotim drept eronată orice interpretare teoretică care nu ne trimite decît la o noţiune simplă a realului. Opera figurativă nu traduce o realitate ; ea scoate în evidenţă cu amploare realităţile şi diferitele niveluri de realitate ce alimentează experienţa comună a artiştilor şi a mediului lor, tăcînd totodată posibil un dialog. Se întîmplă cu experienţa figurativă ceea ce se întîmplă cu oricare alta : dacă am fi nevoiţi să reinterpretăm de fiecare dată totalitatea fenomenelor percepute de conştiinţă, activitatea mintală ne-ar aminti de lucrul Penelopei, mereu distrus şi mereu luat de la capăt, incapabil să producă un obiect.

Obiectele figurative şi, în general, elementele figurative se înscriu astfel printre obiectele de civilizaţie. Ele sînt bineînţeles înzestrate cu o valoare de referinţă pozitivă, întrucît ele constituie sisteme de interpretare a fenomenelor ; dar ele nu ne trimit exclusiv la experienţa sensibilă, cel puţin dacă luăm în seamă totalitatea lor. Limbajul figurativ nu este un limbaj omogen, el nu este un limbaj ce ar putea fi substituit unui alt limbaj sau echivalat cu acesta, fie şi în mod fragmentar ; el constituie unul din sistemele prin intermediul cărora se ierarhizează şi se integrează experienţe individuale şi colective, legate de niveluri foarte variate de realitate.

O dată ce am recunoscut existenţa unui tip particular de cunoaştere ce se manifestă prin intermediul acestei forme specifice de experienţă generatoare a sistemelor figurative — experienţă foarte apropiată dar distinctă, cu toate acestea, de acţiunea operatorie — problema realismului obiectului figurativ este modificată în chip simţitor. Studiul acestor realităţi sau, cu alte cuvinte, al acestor obiecte intermediare pe care practicile sociale le-au pus sub ochii şi, literal vorbind, în mîna artiştilor, ne va ajuta încă o dată să precizăm întrepătrunderea nivelurilor în specificitatea experienţei figurative.

Cum Quattrocento-ul a fost o epocă de prefacere în folosirea şi în semnificaţia corelativă a „edificiilor" destinate prăznuirii paraliturghiilor, el ne îngăduie să surprindem modalităţile de transformare a unui material de obiecte

din care pictorii au făcut, în parte, elementele sistemului lor.

Nuvolele, toate „edificiile" care materializau pe străzile Florenţei episoadele cruciale ale credinţei creştine, ciment al societăţii din acea vreme, constituiau o trimitere la actualitate şi, în acelaşi timp, la memorie. „Edificiile" reuneau un tezaur de noţiuni şi de imagini. Nu intenţionăm să studiem pentru moment originea şi înceata elaborare a obiectelor care slujeau drept suport doctrinei Bisericii spre sfîrşitul secolului al XIV-lea. Nu putem totuşi studia noul sistem al Quattrocento-ului fără a stabili raporturile comparative de realitate dintre numeroasele elemente împrumutate din tradiţia medievală, pe de o parte, şi noile semne constituite în funcţie de noile credinţe, pe de alta.

Nivelul intermediar de realitate la care se situează „edificiile" prezente în paraliturghiile din ziua de Sfîntul Ioan nu s-a constituit exclusiv în cetatea florii, ci, în general, în Evul Mediu romanic şi gotic, înglobînd întregul Occident. Istoricii spectacolului şi, în primul rînd Magnin şi Alessandro d'Ancona [1], au stabilit firul neîntrerupt care se întinde din generaţie în generaţie începînd cu Antichitatea. La sfîrşitul Imperiului Roman, tradiţia spectacolului grec se degradase. Repertoriul nu mai era înţeles de mulţime, care dorea spectacole sîngeroase pentru a se emoţiona. Se petrecea un lucru analog cu ceea ce se petrece sub ochii noştri : un teatru-comentariu asemeni celui creat de Brecht ne face să înţelegem cum pot să se stingă o formă teatrală şi un public. În perioada tîrzie a Imperiului, teatrele au sfîrşit prin a reprezenta rezumate ale marilor drame antice. Amfiteatrul realiza pe atunci ceea ce izbuteşte astăzi televiziunea, banda desenată şi un anumit teatru aşa-zis de

[1] E. MAGNIN, *Les Origines du théatre moderne,* Paris 1838, vol. I, singurul apărut, apoi *Le Journal des Savants,* 1846, 1848—1849 şi 1860—1861, precum şi : F. J. MONE, *Schauspiele des Mittelalters,* Karlsruhe, 1846, 2 vol. şi E. de COUSSEMAKER, *Drames liturgiques du Moyen Age. Textes et musique,* Paris, 1861. Dintre lucrările mai recente : E. K. CHAMBERS, *The Medieval Stage,* Oxford, 1903 şi 1962 ; YOUNG *The Drama of the Medieval Church,* Oxford, 1933.

avangardă. Epoca noastră caută pe drumuri şi în sportul profesionalizat emoţiile puternice pe care anticii le cereau amfiteatrului. În această perioadă a Imperiului nu numai creştinii erau sacrificaţi : în spectacolele vremii, Mucius Scevola îşi ardea realmente mîna deasupra unui rug — tema aceasta a fost transpusă în plan figurativ, în secolul al XV-lea, de către Dirk Bouts în legenda Împăratului Othon — sau chiar Hercule era ars de viu, şi el pe cel mai adevărat rug. În cel mai bun caz, tragedia şi comedia antică se prefăceau în spectacole de mimă : Imperiul tîrziu şi-a avut şi el proprii lui Planchon.[1] Biserica avea întru totul dreptate să condamne aceste divertismente şi, conştientă de faptul că era necesar să opună ceva concret spectacolelor perverse trecute din mîinile oamenilor cultivaţi în cele ale histrionilor, ea organiză spectacole înlăuntrul Templului. „Aceste spectacole ale creştinilor sînt, după spusele lui Tertulian — şi cu o frumoasă nuanţă de publicitate demagogică — nu numai sfinte, dar şi permanente şi gratuite." Şi, adaugă el, ca un spirit cu adevărat modern pentru timpul său : „De cauţi formă şi sînge, îl vei găsi în ele pe Hristos"[2].

Dorinţa de a exploata caracterul dramatic al legendei creştine, dezvoltată firesc în acest sens pentru a seduce o societate violentă, şi-a pus amprenta asupra credinţei şi artei întregului Ev Mediu. Cum creştinismul se prezenta ca inspirator al unui comportament sugerat — mai înainte de a fi impus — credincioşilor, s-a acordat o atenţie cu totul deosebită reprezentării legendelor şi anumitor momente din viaţa exemplară a lui Isus, a Fecioarei Maria şi a Sfinţilor. Au fost de asemenea reprezentate ipostazele divine, Dumnezeu-Tatăl şi Sfîntul Duh, şi ei actori ai dramei reînnoite fără încetare a umanităţii. Putem găsi în iconografia occidentală, precum şi în cea bizantină, toate accesoriile folosite de cler pentru a reprezenta doctrina

[1] J. CARCOPINO, *La Vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire*, Paris, 1939, pp. 257—259.

[1] Cf. textul lui Tertulian în : D'ANCONA, *op. cit.*, p. 13, *De Spectac.* cap. XXX.

creştină, accesorii reluate, pe un plan intermediar de realitate, de către creatorii de miniaturi, mozaicuri, vitralii şi tablouri. Ceea ce se ştie mai puţin este că, de-a lungul întregului Ev Mediu, dezvoltarea reprezentărilor figurative şi dezvoltarea punerii în scenă a doctrinei creştine au constituit un proces paralel şi continuu, fiecare din cele două sisteme de prezentare reacţionînd în mod necesar asupra celuilalt.

În secolul al XIII-lea, în Normandia, la Rouen, Jumièges şi la Amiens, în timpul slujbei Tenebrelor[1] se sfîşia *în mod real* o perdea de altar ; la 24 decembrie, în ajun de Crăciun, se aşeza pe altar un fel de cort sau de tabernacol care înfăţişa ieslea, cu Sfînta Născătoare şi Pruncul, alături de care se aflau un înger şi Sfîntul Iosif, uneori, un bou şi un măgar ; la miezul nopţii, voci melodioase coborînd din înaltul bisericii şi părînd a pogorî de-a dreptul din cer vesteau minunea Naşterii în timp ce slujitorii Domnului intonau un anticor, încheiat printr-o *Gloria,* reluată de miile de guri ale credincioşilor. Mai tîrziu, la utrenie, apăreau oameni îmbrăcaţi în păstori : ei erau conduşi la iesle de către diacon, ofereau daruri rustice şi cîntau cîntece pline de veselie mai înainte de a fi trimişi de preoţi să răspîndească vestea cea bună în rîndul oamenilor. La 6 ianuarie, de Bobotează, puteau fi văzuţi cei trei Crai de la Răsărit călăuziţi de stea : ajunşi la iesle, uşa se deschidea în faţa lor şi ei îşi aduceau darurile ; mai apoi un înger le arăta drumul. De Florii, paraliturghia se făcea în afara oraşului ; de Paşti, cele trei Marii puteau fi văzute la Mormînt[2].

Dacă ne întrebăm cum arătau accesoriile paraliturghiei, răspunsul nu este greu de dat. La Cividale, lîngă Trieste, există şi astăzi un „mormînt". Este un mic edicul făcut din fragmente din diferite epoci. Păstrat lîngă intrarea în biserică, el se deschide pe jumătate făcînd posibilă o dublă

[1] Slujbă oficiată, în ritul catolic, de miercuri pînă vineri în Săptămîna Mare : se numeşte astfel întrucît, la sfîrşitul slujbei, se sting toate luminile în altar (n. tr.).

[2] Cf. : D'ANCONA, *op. cit.*, p. 27—28.

prezentare : în poziţie închisă şi în poziţie deschisă.[1] De dată relativ recentă, el constituie veriga intermediară între tabernacolele care au fost foarte devreme aşezate pe un altar, trebuind deci să fie de mici dimensiuni, şi „edificiile" din Quattrocento. Lanţul îl încheie ediculul figurativ din *Sposalizio,* etapa anterioară constituind-o templul din lucrarea *Logodna Fecioarei,* datorată Maestrului din Flémalle şi conservată la Prado.[2]

Este, aşadar, absolut sigur că reprezentarea legendelor evanghelice a folosit, cu începere din Evul Mediu, actori şi puneri în scenă nonfigurative. Este tot atît de sigur şi faptul că aceste tradiţii erau încă vii în secolul al XV-lea şi că ele au alimentat în mod direct realitatea liturgică înainte de a da naştere unui întreg aspect al realităţii figurative. Ordinarul bisericii din Parma ne spune că de Buna-vestire poate fi văzut un înger cum coboară dintr-o fereastră a bolţii, suspendat de capătul unui cablu ; el se opreşte în faţa stranei unde se citeşte Evanghelia de dimineaţă şi, ajuns aici, execută cu reverenţă şi decenţă „Reprezentaţia" Fecioarei Maria. El recită salutul îngerilor, înconjurat de profeţi şi de alte figuri. În ziua de Rusalii, porumbelul coboară în mijlocul creştinilor înconjurat de limbi de foc şi de o adevărată ploaie de trandafiri. La Klosterneuburg, prelatul, asistat de preoţi, scoate în dimineaţa Paştilor trupul lui Isus din Mormînt în timp ce se intonează slujba ; apoi corul cîntă versetele din Evanghelie care istorisesc cum au venit cele trei Marii la Mormînt ; trei preoţi îmbrăcaţi în straie femeieşti se îndreaptă cu tămîie spre mormînt ; un diacon în stolă albă, reprezentînd îngerul, le întreabă ce

---

[1] CIVIDALE materializează ediculele din Antichitatea tîrzie pe care le reproduc o serie de reliefuri pe fildeş, cum ar fi cel de la München, datînd din secolul al IV-lea şi reprodus în planşa 2.

[2] Trebuie să citäm de asemenea panoul din dreapta al predelei retablului Magilor, de Gentile de Fabriano (1423) : *Prezentarea la Templu,* de la Muzeul Luvru. Acest panou se situează în timp între panourile : *Viaţa Sfintei Fecioare* de Broederlam (1394—1399), aflat la Muzeul din Dijon, şi *Scena tragică* atribuită în mod curent lui Laurana (către 1470) şi aflată la Walters Art Gallery din Baltimore (atribuire mai probabilă decît cea care îl consideră drept autor pe San Gallo şi datează lucrarea către 1450).

caută în acest loc şi cele trei Marii răspund pe rînd ; atunci apar alte două personaje, Ioan şi Petru, care trag giulgiul de pe Mormînt şi îl arată poporului ; la mănăstirea Mont-Saint-Michel, îmbrăcat într-o vestă albă pătată de sînge şi purtînd pe cap o coroană, cu barbă, în picioarele goale şi ducîndu-şi crucea pe umăr, însuşi Isus traversează corul pentru a trece în *revestiarum*, apoi se întoarce pentru a sta de vorbă cu cele trei femei : îngerul mormîntului poartă coroana şi ramura de măslin în mînă.[1] Această imagine ne evocă în mod irezistibil tabloul *Isus* de Bellini, aflat la Luvru.[2]

Nimeni nu a arătat însă pînă acum că imaginile pioase ale Quattrocento-ului vizualizează mai cu seamă tocmai această uriaşă tradiţie a paraliturghiei şi nu textele sacre. O dovedesc, în general, nu numai conformitatea dintre modurile de prezentare specifice picturii şi liturghiei, dar şi cîteva obiecte sau documente lesne de interpretat. Aş plasa, bunăoară, alături de mormîntul din Cividale un desen de Ghirlandajo reprezentînd *Bunavestire*. Putem vedea aici strana, obiectul material descris în liturghie, trecerea fiind apoi uşor de făcut către numeroasele tablouri pe aceeaşi temă create de Fra Angelico. Voi arăta mai departe cum, la Angelico, elementul obiectiv astfel reţinut intră în combinaţie, în montaj, cu alte semne, reprezentînd alte niveluri ale cunoaşterii şi, implicit, ale realităţii.

Nu se pune problema să stabilim o relaţie bilaterală şi exclusivă între tradiţia dramei liturgice şi pictura figurativă a Renaşterii. Nu pretind că pictura Renaşterii este pur şi simplu o transpunere a tradiţiei medievale a paraliturghiilor. Nu vreau decît să surprind pe viu o dovadă a existenţei acestor niveluri diferenţiate de cuprindere a realului de care se foloseşte imaginaţia plastică. Este, cu toate acestea, neîndoielnic faptul că tradiţia dramatică ocupă un

---

[1] D'ANCONA, *op. cit.*, vol. I, pp. 29—35.

[2] *Isus binecuvîntînd* din Muzeul Luvru a fost atribuit în secolul XX lui Bellini, asemeni multor altor tablouri. Dar apartenenţa operei, foarte rară, la Quattrocento este mai presus de orice îndoială.

rol important în formarea lumii imaginare în care se mişcă, în înţelegere reciprocă, artiştii şi spectatorii vremii.

A concretiza în acte şi în fabulaţii valorile civilizaţiei constituia de altminteri o formă generală a gîndirii medievale. Uriaşul material imaginar lăsat moştenire de romanele Mesei Rotunde este şi el prezent în materialul intelectual al oamenilor de la sfîrşitul secolului al XV-lea. Generaţie de generaţie, Lancea şi Graalul au alimentat imaginaţia. Dar, în plan vizual, legenda evanghelică a copleşit toate celelalte sisteme pînă în ziua în care schimbul l-a preluat fabulaţia păgînă. Pentru a situa într-o perspectivă corectă ce anume reprezenta pentru artiştii din Quattrocento materialul de obiecte de civilizaţie moştenit de la drama liturgică, nu trebuie să uităm nici că acest material dezvăluie o serie de valori diferenţiate, acumulate în decursul vremurilor, nici că, în ciuda importanţei sale, acest izvor de informaţii, acest real imaginar încetează să mai fie un dat al experienţei concrete în clipa în care îi surprindem pentru ultima oară prezenţa. O schimbare în noţiunea de spectacol este paralelă cu schimbarea sistemului figurativ.

Începînd încă din secolul al IV-lea, biserica creştină substituise spectacolelor degradate ale Antichităţii muribunde alte spectacole capabile să le ia locul şi să răspîndească totodată doctrina corectă a adevărului. Către secolele IX—X, în momentul în care Occidentul se forma ca atare, noţiunea de spectacol sacru suferă o nouă revizuire. Întrucît nu mai erau siliţi să lupte direct împotriva unui păgînism viu, slujitorii Bisericii dau dovadă de tot mai puţin entuziasm faţă de aceste activităţi puţin prea zgomotoase. Ei opun prestigiile mai sigure ale liturghiei unor jocuri în prea mare măsură marcate de o curiozitate mondenă. De acum înainte, figurarea sacră se separă de ritual şi este din ce în ce mai mult privită drept un adevărat spectacol care, scăpînd acţiunii directe a preotului, comportă un iz de teatru. Paraliturghia este atunci alungată din templu ; ea este prezentată în pragul bisericii, precedînd slujba, pentru a aminti mulţimilor materia unui cult esoteric. O dată cu trecerea timpului, paraliturghia se va desprinde tot mai mult de ritual, va da naştere *Misterelor* şi va evolua ca

spectacol mai degrabă tolerat decît instituit de Biserică. În acest moment, paraliturghia se va apropia de nenumăratele ceremonii tradiţionale în care folclorul păgîn se contopeşte cu tradiţia degradată a creştinismului grotelor. Dornică să controleze totalitatea activităţilor omeneşti, Biserica nu se opune dezvoltării Misterelor, după cum nu se opune nici Sărbătorii Nebunilor, nici atîtor alte rituri abia atinse de creştinism şi care constituie sfîrşitul procesului de descompunere a conştiinţei păgîne. Biserica ţine în mînă acest domeniu prin intermediul breslelor şi al confreriilor de cartier. Constatăm că în această perioadă se dezvoltă o tradiţie separată a spectacolului şi că tot în această epocă începe să se constituie fondul de obiecte pe care Quattrocento-ul îl va folosi figurativ.

Un text din anul 1339 ne descrie vestiarul arhiconfreriei Sfîntului Dominic de la Perugia. Se găsesc aici, mai întîi, trei cărţi cu *Laude*, un dialog, apoi o mantie neagră de devoţiune, două veste de înger din *zendado nero* [1], cămaşa Domnului pentru Vinerea Mare, două perechi de aripi de înger, două cape roşii de cardinal, apoi de-a valma steaua Magilor, crucea şi coloana devoţiunii, un mare crucifix şi cei doi tîlhari, o vestă şi un pantalon de piele pentru Isus, un *stripiccio* şi o *caccioppa* împreună cu vălul şi masca diavolului [2]. Este epoca marii ofensive lansate de Dominicani pentru a contrabalansa pe propriul lor teren pe discipolii Sfîntului Francisc, ai acelui Francisc care încercase să reînvie riturile şi spiritul paraliturghiilor antice, cum o putem vedea în scena celebră din ieslea de la Greccio. „Cum preafericitul Francisc poruncise, pentru a comemora amintirea Naşterii lui Hristos, să se pregătească ieslea la castelul din Greccio, să se pună fîn şi să se aducă boul şi măgarul, el începu să predice despre împăratul săracilor şi, în timp ce sfîntul predica, un cavaler văzu pe Pruncul Isus în locul imaginii pe care o adusese cu sine

[1] Ţesătură foarte subţire de mătase (n. tr.).
[2] D'ANCONA, *op. cit.*, vol. I, p. 163.

sfîntul." [1] Acesta este textul legendei Sfîntului Francisc, scrise către anul 1300 de generalul ordinului, Fra Giovanni di Muro della Marca şi tradusă în imagini de Giotto în biserica superioară a bazilicii San Francesco din Assisi, înainte de anul 1305. Nu trebuie de altminteri să confundăm procesul de vizualizare care se întemeiază pe sensibilitatea personală al lui Francisc cu procesul din *Laude,* cu care a fost prea adeseori asociat. *Laudele* sînt un ritual popular de incantare. Ele sînt o poezie şi nu cer o concretizare.

Fie că este vorba de o *Lauda* cîntată, fie de procesiunea „edificiilor" de Sfîntul Ioan, formele civilizaţiei medievale au atins, în secolul al XV-lea, momentul în care ele se contopesc în ansamblul folclorului civilizaţiilor tradiţionale. Ele intră în fondul comun. Am văzut mai înainte că, de-a lungul secolului al XV-lea, cortegiul „edificiilor" a fost redus în mod progresiv ; în loc să fie prezentate toate în stradă, ele sînt înfăţişate în expoziţii atîta timp cît sînt în bună stare şi constituie încă orgoliul confreriilor. Prezenţa acestor vehicule alegorice va reprezenta secole de-a rîndul — şi reprezintă şi astăzi în Spania — semnul unei supravieţuiri a spiritului medieval.

Raţiunile pentru care Lorenzo de'Medici a redus treptat parada *nuvolelor* sînt, în plus, de ordin foarte complex. Precumpăneşte mai cu seamă teama de orice adunare mai numeroasă a poporului pe străzile Florenţei. De la conjuraţia condusă de Pazzi, familia Medici încetează să mai apară în mijlocul poporului. Dar chiar mai înainte, Lorenzo însuşi, Lorenzo-poetul lucrase la înlocuirea paradelor medievale cu alte spectacole de stradă. Datele respective s-au păstrat în poemele tînărului prinţ. Carnavalul înlocuieşte paraliturghia. Cortegii, fireşte, şi care. O prezentare vi-

[1] Apropierea dintre text şi operă este realizată de R. SALVINI în lucrarea sa *Giotto,* din colecţia *Tutta la Pittura,* Rizzoli, Milano, 1952, p. 31. Găsim o relatare mai amplă a miracolului în *Vita prima* a Sfîntului Francisc scrisă de primul biograf al Sfîntului, Tommaso da Celano, Cf. : Johannes JORGENSEN, *Saint François d'Assise,* traducere franceză de Théodore de Wyzewa, Paris, 1911, pp. 390—392, precum şi, în introducere, studiul critic al izvoarelor vieţii Sfîntului Francisc.

zuală asemănătoare cu cea veche, dar realizată pe teme noi, printre care se distinge tema Triumfului petrarchist, care se răspîndeşte în întreg oraşul nu ca înainte de Sfîntul Ioan ori de Sfîntul Gheorghe, ci în postul Paştilor, care corespunde mai mult sau mai puţin cu începutul anului civil al anticilor. Fie că este vorba de marile compoziţii murale asemeni celei din palatul Schifanoia din Ferrara, unul din leagănele civilizaţiei în curs de a se naşte, fie că este vorba de nenumăratele *cassoni,* găsim aici dovada schimbării produse în repertoriu, tot aşa cum o găsim pe reversul dipticului Montefeltro [1].

Iată de ce nu trebuie să credem că a fost nevoie să se aştepte ivirea lui Lorenzo de'Medici şi cea din urmă treime a veacului al XV-lea ca să asistăm la înlocuirea spectacolelor în acţiune de inspiraţie medievală cu noi spectacole de inspiraţie umanistă. Această mutaţie era deja sensibilă la Paolo Uccello. Alături de ciclurile biblice executate de acest artist pentru mănăstirea Dominicanilor la Santa Maria Novella din Florenţa, lucrări dominate de un spirit în mod necesar tradiţional, găsim în opera sa şi un alt ciclu, un ciclu modern. Este vorba de portretul ecvestru al condotierului *Giovanni Acuto,* aflat în nava bisericii Santa Maria del Fiore, de ciclul *Bătăliilor,* ecou foarte complex al turnirelor în care supravieţuieşte fără nici o îndoială — dar cît de mult transpus ! — unul din aspectele vieţii nobiliare din secolele trecute ; este, în sfîrşit, vorba de tema *Giganţilor,* care ne aduce la Giulio Romano şi la Mantova, precum şi de *Vînătoarea* de la Oxford [2].

Întrupat la Florenţa la începutul Quattrocento-ului în *nuvole* şi în procesiunile de „edificii", sistemul figurativ medieval se întemeia pe nevoia de a stabili o relaţie concretă între legendele sacre, izvor al cunoaşterii şi justificare

---

[1] P. SCHUBRING, *Cassoni,* 2 vol., ed. 2, Leipzig, 1923.

[2] Asupra importanţei pe care o avea vînătoarea în viaţa imaginară a Quattrocento-ului, vezi nota 1 de la p. 73. Asupra vînătorii transformate ulterior în intermediu, cf. : D'ANCONA, *op. cit.,* vol. III, p. 20. Asupra rolului vînătorii în imaginaţia poetică a timpului, cf. : *Il Morgante,* de Luigi Pulci, 1482 (D'ANCONA, *op. cit.,* vol. III, p. 231) şi, firesc, *Stanţele* lui Poliziano.

totodată a ordinii instituţionale şi sociale, şi activităţile comunitare ale societăţii. Esenţial este să înţelegem că orice societate care instaurează o ordine economică şi politică instaurează în acelaşi timp şi o ordine figurativă ; că orice societate pe cale de a se naşte făureşte întotdeauna şi simultan instituţii, concepte, imagini şi spectacole. Divertismentul şi figurarea au constituit pretutindeni două funcţii distincte, dar aflate într-o intimă conexiune. Asemenea celor ce statorniceau ordinea liturghiilor religioase sau păgîne, oreatorii de fresce şi de vitralii, sculptorii în lemn sau în piatră nu interveneau în viaţa publică ca agenţi ai unei activităţi inutile ; mulţimile erau dirijate în divertismentele lor la fel cum erau dirijate în muncile lor. Erau necesare aceste divertismente, pentru ca Biserica şi potentaţii, singurii inspiratori ai întregii vieţi materiale, private şi intelectuale a timpului, să-şi realizeze ţelurile. Era necesar ca credincioşii iar apoi supuşii, oameni care abia au deprins buchea cărţii şi nu aveau acces la izvoarele scrise ale cunoaşterii, care, cel puţin aparent, nu erau capabili să transpună în învăţături pozitive tot ceea ce clerul le prezenta sub formă anecdotică atît prin intermediul unui ritual fixat într-o limbă de neînţeles, cît şi prin predici mai mult sau mai puţin accesibile, era, spuneam, necesar ca aceşti oameni să-şi poată reprezenta materia legendelor care slujeau drept suport dogmei. Imaginile erau, în Evul Mediu, condiţia însăşi a ordinii sociale.

La începutul Quattrocento-ului, aproape toate obiectele de civilizaţie ne trimit la tradiţia ecleziastică şi rare sînt semnele noi — după cum vom vedea mai departe — care constituie o legătură între viaţa laicilor şi cultură. Cu începere din Evul Mediu, artiştii sînt foarte adeseori ordonatori de ceremonii publice şi, în acelaşi timp, creatori de imagini. Funcţia propriu-zisă a imaginii nu constă în a stabili o relaţie unică între episoadele legendei consemnate în textele sacre şi actele vieţii de zi cu zi. Pentru a face veridice legendele din Biblie şi Evanghelie, pentru a apropia de oameni figurile divine, sacrul trebuia implantat în viaţă. Obiectul figurativ medieval constituie deci un semn cu atît mai eficace cu cît este mai anecdotic, pitoresc, sta-

bilind totodată o punte de legătură între dogme şi viaţa imaginară a mulţimilor. Quattrocento-ul a încercat să instituie o altă cale figurativă, legată de noua cultură. Dar el a folosit pe larg sistemul şi obiectul figurativ medieval, întrupat în ultima sa etapă în serii de accesorii intrînd în combinaţie pentru a reconstitui astfel episoade alese din legenda creştină.

Cum meşteşugarii dăduseră o formă unor scene pe care masele le priveau mai curînd drept un spectacol decît drept o învăţătură şi cum elementele materiale ale reprezentării căpătaseră, o dată cu trecerea timpului, caracterul unor semne aparţinînd bunului comun al tuturor, ele au fost mai departe comentate de către slujitorii Bisericii ; dar, constituite ca obiecte materiale, au fost îndrăgite şi în sine, fiind mai degrabă legate de o tradiţie vie decît de o credinţă adîncă. Ieslea în care s-a născut Pruncul Isus a fost reconstituită pentru pitorescul ei şi pentru că evoca sărbătorile şi odihna ; Sfînta Fecioară şi Îngerul, Adam, Eva şi Diavolul au fost puşi să vorbească. Se constitui astfel un fel de realitate secundă, extrasă fără îndoială din texte, dar înviorată de folosirea populară. Pe această cale s-a constituit un repertoriu de obiecte materiale care, folosit de pictori atît în planul concretului cît şi în planul imaginativului, devenise în sine un instrument de semnificare. Cum artiştii nu reproduceau întotdeauna în totalitatea lor spectacolele paraliturghiilor, anumite elemente au devenit suficiente pentru a reda limpede intenţiile figurative. Unele din aceste elemente au constituit în Quattrocento adevărate semne, evocînd ansambluri îndeajuns de familiare publicului pentru ca simple fragmente ale acestora să capete o valoare revelatoare pentru întreg. [1]

---

[1] Procesul prin care importante ansambluri de semnificare sînt reprezentate printr-un simplu semn de rememorare în compoziţiile figurative nu constituie o particularitate a Quattrocento-ului. El este în genere caracteristic pentru toate sistemele figurative, începînd cu arta preistorică şi sfîrşind cu filmul. Tocmai dificultatea de a descoperi aceste elemente de semnificare, de a găsi relaţiile dintre ele şi o experienţă omenească determinată în timp constituie resortul oricărei interpretări valabile a realităţii figurative.

În imaginea figurativă de la sfîrşitul Evului Mediu, elementele nu constituie, aşadar, semne imediat reprezentative pentru experienţa sensibilă, ci vehiculul unei culturi tradiţionale. Aceasta presupune, pe de o parte, o referire la un *corpus* de texte, dar, pe de altă parte, ne trimite la anumite realităţi materiale înrădăcinate în experienţa curentă. Ea implică o memorie colectivă care necesită prezenţa suportului convenţional al unora dintre aceste obiecte. Ea presupune că între percepţia acestor obiecte, concretizarea lor sub formă de semne figurative, exprimarea unei gîndiri şi cuprinderea ei în imaginar de către fiecare spectator se înscrie un dublu releu : întîi, cel ce corespunde mecanismului pe care l-am demontat şi cu ajutorul căruia figura anumitor obiecte capătă o valoare de semn şi, al doilea, cel pe care nu l-am abordat încă şi care constă în structura globală a imaginii, privită la rîndul ei ca un lucru material, posedînd adică propriile ei legi materiale de existenţă şi înglobînd o pluralitate de semnificaţii.

Mulţimea surprinde la fel de bine semnificaţia unui act sau a unei imagini, după cum surprinde şi înţelesul unui cuvînt. Este cu neputinţă să considerăm sistemul de înţelegere a obiectelor figurative ca reducîndu-se la perceperea şi identificarea unor obiecte pur materiale. Există şi alte jocuri de relaţie în afara percepţiei sensibile şi a gîndirii noţionale. Greşim atunci cînd socotim că nu există decît un mic număr de modalităţi de expresie ; gesturile şi atitudinile corpului suscită şi ele dialogul. Întreaga scară a combinaţiilor posibile poate fi întîlnită între mimă şi teatru, la fel cum o putem găsi între tabloul vivant şi imaginea figurativă. Soluţiile istoriceşte atestate nu constituie punerea în act a unui mic număr de formule posibile corespunzînd unor categorii strict limitate ale gîndirii imaginare. Funcţia figurativă este cu adevărat o facultate ; ea nu poate fi definită prin enumerarea unor modalităţi de aplicare deduse din alte tipuri de cunoaştere şi de activitate. Sistemele combinatorii întemeiate la un moment dat pe un anumit echilibru între activităţile mintale şi activităţile perceptive se integrează la nivelul imaginarului.

Pentru ca în Italia Quattrocento-ului să fi fost posibilă apariţia unui nou sistem de semne figurative susceptibile de a fi interpretate de către public, a fost necesar ca artiştii să păstreze mai întîi echilibrul stabilit între nivelurile diferenţiate ale realităţii. Aceasta este raţiunea pentru care ei au folosit adeseori ca suport material al lucrărilor lor obiecte de civilizaţie asemănătoare cu cele care susţineau înţelegerea operelor tradiţionale. Regăsim, aşadar, în opera lor această circulaţie dialectică între datele sensibile, obiectele de civilizaţie materialmente constituite şi semnele figurative propriu-zise. Parcursurile imaginare pe care se întemeiază inteligibilitatea ansamblurilor se modifică mai înainte ca semnele să se schimbe.

Existenţa unor niveluri diferenţiate ale realităţii, legate unele de percepţie, adică de natura omului, altele corespunzînd unor ansambluri de fenomene socialmente instituţionalizate ; existenţa unor obiecte de civilizaţie care s-au transformat cu timpul din semne de inteligibilitate în obiecte materiale alcătuind un releu de semnificaţii ; faptul că, pentru a instaura o nouă ordine figurativă reflectînd o nouă ordine politică şi intelectuală, pictorii Quattrocento-ului au folosit jocul de relaţie a cărui formă le fusese impusă de către ultimele liturghii medievale — toate acestea ne ajută să înţelegem cît de naivă este ideea că pictura constituie un transfer direct al unei realităţi senzoriale imediate pe un suport cu două dimensiuni.

Mai înainte de a aborda problema sistemelor de integrare a semnelor în perspectiva originală a Quattrocento-ului, se cuvine să precizăm ce anume reprezintă seria de semne şi de obiecte figurative tradiţionale în ansamblul compoziţiilor epocii. Poate că vom izbuti să determinăm astfel ce anume fixează semnificaţia în ansamblurile sincretice ; cu alte cuvinte, ceea ce ar putea fi reţinut ca reprezentînd elementele de temelie ale limbajului figurativ, prin contrast cu semnele ce statornicesc noutatea sistemului modern în funcţie de noile idei.

E imposibil să stabileşti inventarul tuturor elementelor constitutive ale limbajului unui artist şi, *a fortiori*, ale limbajului unei epoci întregi deoarece nici un semn

elementar nu este vreodată reperabil în stare pură ; după cum am văzut mai sus şi după cum vom vedea mai bine în cele ce urmează, el face întotdeauna parte din ansambluri semnificative constituite şi surprinse în mod global. Să repetăm că orice demers al spiritului care ar putea lăsa impresia, fie şi pentru o clipă numai, că acceptăm ideea după care întregul este suma părţilor, trebuie respins în mod absolut.

Opera lui Uccello ne arată cum un artist lasă să pătrundă valori provenite din mai multe tradiţii într-un stil personal şi modern. Ar fi o greşeală să facem din Uccello un eclectic ; el nu găseşte în vremea dinaintea lui serii de imagini gata organizate ; fuziunea dintre teme şi obiecte de civilizaţie se realizează în propriile lui compoziţii.

O *Bătălie* este, evident, o compoziţie care comemorează victoria florentinilor la San Romano, este un trofeu în care persoana condotierilor este pusă în valoare, pictorul urmînd de altminteri exemplul mai vechi al lucrării *Guidoriccio* de Pietro Lorenzetti. Dar ea este în acelaşi timp preamărirea unei acţiuni politice devenită egală în rang cu spectacolele Bisericii creştine. Caii lui Uccello nu sînt numai — deşi sînt şi aşa ceva — un auxiliar al soldatului, un atribut al cavalerului, al militarului pe cale de a înlocui pe slujitorii Bisericii în acţiunea de cîrmuire a oamenilor ; ei sînt, ca să spunem aşa, nişte modele care ne trimit la calul de lemn din Palazzo della Ragione de la Padova — cu alte cuvinte, la semnul nu real, ci figurativ al unor valori actuale — în egală sau chiar în mai mare măsură decît la un spectacol natural. Am greşi dacă am dori să alegem : caii lui Uccello sînt cai reali, animale reprezentative pentru o clasă socială în ascensiune şi, în acelaşi timp, simboluri evocatoare ale turnirelor în care se consacră tot virtuţile nobiliare, acţiuni ale războiului. Caii lui Uccello sînt vestitorii uneia din marile plăceri ale unei vieţi nobile transferate de practica activă a turnirelor din planul serviciului militar feudal în cel al actului reprezentativ pentru curtea urbană a prinţilor. După dezastrele marilor bătălii de la Azincourt şi Gallipoli, instituţia cavaleriei supravieţuieşte în secolul al XV-lea atît ca ritual de clasă, cît şi

ca instrument de acţiune cotidiană. Caii sînt meniţi *Giostrei* şi, la sfîrşitul secolului, sub Lorenzo, Poliziano îi va cînta în onoarea şi spre gloria lui Giuliano, fratele masacrat al prinţului.[1] Ei nu mai sînt nici pe de-a întregul reali, nici pe de-a întregul simbolici ; ei au trăsături caracteristice pentru mai multe niveluri de reprezentare : pe lîngă aceasta, ei sînt „montaţi" în mod diferit în tablourile cu Sfîntul Gheorghe şi în *Bătăliile* aceluiaşi Uccello ; putem constata cum, în cadrul tradiţiei însăşi, se detaşează elementele originale ale unui nou sistem figurativ.

Chiar dacă sărbătoarea laică a Carnavalului nu mai aduce în Florenţa pe cei trei Magi şi ieslea, ci, în locul lor, lubirea, Turnirele, *Giostra* explicitînd în ochii tuturor cîrmuirea exercitată de cercul acelor potentaţi care, substituindu-se Bisericii în declin, vor structura societatea şi vor întemeia sensul modern al Statului, oamenii Quattrocentoului fac totuşi apel la releul sau, cu alte cuvinte, la mijlocirea imaginii fără a modifica cu totul mecanismele ei de înţelegere. Semnul se schimbă, dar nu şi natura lui, şi datorită acestui fapt elemente de origini diferite, rămînînd reprezentative pentru ansambluri discordante, trăiesc în bună vecinătate în sisteme mai degrabă compozite decît ambigue.

Să reluăm în ansamblul operei lui Uccello elementele figurative diferenţiate, vechi şi moderne. Iată, bunăoară, compoziţiile de la Santa Maria Novella, din Florenţa, în Chiostro degli Spagnoli : *Facerea animalelor, Facerea lui Adam şi a Evei* şi *Păcatul originar*. Lăsînd deocamdată deoparte, ca obiect de cercetare, principiul de organizare care conferă înţeles şi stil ansamblului, să remarcăm prezenţa stîncii şi a arborelui, prezenţa figurii drapate, apropiată de statuar, şi prezenţa nudului. Las bineînţeles deoparte elementele pitoreşti sau anecdotice : animalele şi vegetaţia reprezentînd Paradisul. Efigia lui *John Hawkwood* de la Santa Maria del Fiore foloseşte două obiecte figu-

---

[1] Asupra semnificaţiei *Giostrei* în timpul familiei Medici, cf. : Pierre FRANCASTEL, *La Réalité figurative*, p. 211, *La fête mythologique au Quattrocento. Expression littéraire et visualisation plastique.*

rative care nu sînt, după cum am arătat mai înainte, numai repere în actual, ci adaugă imaginii şi portretului o semnificaţie inclusă : calul, care situează omul în societate, şi sarcofagul, care exprimă valoarea omagiului adus. Forma mormîntului şi inscripţia îl asimilează pe erou cu cei mai mari generali ai Antichităţii, ba chiar cu împăraţii. Luat în sine, semnul este aici modern atît prin jocul reprezentărilor, cît şi prin referinţă la obiecte extrase din noua realitate.

Şi în lucrarea *Sfîntul Gheorghe doborînd balaurul* apare calul soldatului triumfător ; apar de asemenea stînca — sau mai degrabă grota — şi balaurul, care nu aparţin ciclului modern, ci tradiţiei medievale. Aceste două obiecte sînt, şi unul şi celălalt, reprezentarea unor obiecte de civilizaţie pe care fiecare putea să le vadă cu diferite prilejuri în spectacolele organizate de corporaţii. Un text datînd din anul 1508 ne relatează, într-adevăr, cum era sărbătorită şi la acea dată, în piaţa din Siena, legenda Sfîntului Gheorghe şi cum era înălţată pentru această festivitate o grotă, din care ieşeau demonii şi balaurul învins de erou. [1] Această ceremonie avea loc o dată cu sărbătorirea zilei sfîntului, în aprilie ; ea inaugura un ciclu de sărbători pe jumătate creştine, pe jumătate păgîne. Ziua Sfîntului Gheorghe era sărbătoarea tinerilor, aşa cum *Primavera* era sărbătoarea fetelor, celebrată în mai ; şi ea a lăsat o amintire ilustră în pictura Renaşterii. Marele ciclu anual se încheia, după cum am văzut, în ziua de Sfîntul Ioan, în ziua cea mai lungă a anului, după ce începuse de Crăciun, în ziua cea mai scurtă. Am văzut între timp că panoul lui Uccello este legat de condiţiile specifice ale societăţii florentine de la jumătatea Quattrocento-ului. Putem spune deci că semnul ne trimite la tradiţie şi, în acelaşi timp, la actual.

---

[1] Cf. : D'ANCONA, *op. cit.* vol. I, pp. 101—103. Textul din anul 1508 descrie un spectacol devenit tradiţional şi ritual. Sărbătoarea Sfîntului Gheorghe a fost introdusă la Siena în jurul anului 1273 şi s-a fixat fără îndoială treptat în decursul secolului al XIV-lea, după cum o dovedesc cei doi *Sfîntul Gheorghe* pictaţi de Uccello şi atît de apropiaţi de descrierea din anul 1508.

Intrarea Maicii Domnului în biserică, frescă din catedrala de la Prato, este atribuită într-un mod foarte discutabil lui Uccello. Fapt cert însă, ea conţine un remarcabil obiect figurativ : Templul rotund cu acoperişul susţinut de coloane. Acest templu evocă alte edicule analoge pe care le întîlnim în mai multe rînduri în opera lui Fra Angelico, printre altele, în povestea vieţii Sfinţilor Cosma şi Damian. Fresca vecină, înfăţişîndu-l pe Sfîntul Ştefan în dispută cu păgînii, ne oferă prin opoziţie imaginea unei abside care a putut să fie imaginea mai realistă a unui monument contemporan.[1] Am urmărit mai înainte cum modificarea survenită în forma templului este revelatoare pentru transformările izvoarelor de la care se inspiră cultura Quattrocento-ului, începînd cu Maestrul din Flémalle şi cu Broederlam şi sfîrşind cu *Sposalizio*. În sine, semnul nu s-a schimbat — este un lăcaş sfînt ; de fapt, mutaţia sa formală înregistrează o revoluţie intelectuală.

Atribuită cu mai mult temei lui Uccello, *Adoraţia Magilor* de la Berlin ne oferă două obiecte figurative, dintre care unul este fără echivoc un tradiţional obiect de civilizaţie — cadrul de bambus alcătuind ieslea — iar celălalt, corturile, este mai greu de interpretat. Prezenţa calului, întotdeauna reprezentativ pentru ordinul cavalerilor (omul călare nu este în mod necesar un senior feudal, dar el este întotdeauna puternic, eventual un parvenit) şi costumul celor trei Magi ilustrînd aici diferitele vîrste dar şi puterea cavalerilor, ne îndeamnă să ne imaginăm că această operă a fost destinată unui comanditar fără îndoială colectiv şi aparţinînd clasei celor care trăiesc „în chip nobil".

---

[1] *Scenele din Viaţa Sfinţilor Cosma şi Damian*, de Angelico, fac parte din cele două retabluri ale bisericilor San Marco şi San Vincenzo din Annalena (păstrate astăzi amîndouă la Muzeul San Marco). Ele datează în orice caz aproximativ din anii 1438—1440. Dimpotrivă, *Scenele din Viaţa Sfinţilor Ştefan şi Laurenţiu*, de la Vatican, datează din perioada şederii la Roma a artistului, adică de prin anii 1445—1447. Descoperirea Romei s-a răsfrînt vizibil asupra reprezentării elementelor arhitectonice în această lucrare. Micul panou *Circumciziunea* de la Madrid, aflat la jumătatea drumului dintre predela *Prezentarea la Templu* a lui Gentile (aflată la Luvru) şi panourile de arhitectură create de Laurana sau, mai probabil, de Francesco di Giorgio, reprezintă o a treia etapă.

Prezenţa unei păduri (în stînga), care situează scena în afara zidurilor unui oraş, vine să întărească această părere. Vedem astfel încă o dată că este absolut imposibil să conferim un sens oricărui element desprins din ansamblul unor asemenea sisteme.

Celebra compoziţie a *Potopului,* executată tîrziu la Capela Spaniolilor, ne oferă obiecte figurative interesante prin cu totul altceva. Las deocamdată deoparte arca, reprezentată de două ori, deoarece ea este mai cu seamă interesantă pentru a explica ordinea combinatorie a operei şi deoarece nu constituie un obiect de civilizaţie în sensul real al termenului, întrucît nu fusese selecţionată, din cîte se pare, printre „edificiile" adeseori prezentate. În afara stîncii, care alcătuieşte fundalul compoziţiei, şi a celor două figuri omeneşti, un nud şi o siluetă drapată, adevăratele obiecte de civilizaţie sînt accesoriile — dintre care unele îndeajuns de misterioase — folosite de figurile din partea centrală. Remarcăm mai cu seamă un *mazzochio,* adică acest obiect aruncat aici în mod gratuit, ca un colier, în jurul gîtului unuia din fiii lui Noe. Un *mazzochio* este un obiect figurativ modern care nu are nici un fel de existenţă reală. El este produsul unei speculaţii asupra spaţiului ; îl fascinează pe Uccello pentru că îi îngăduie să concretizeze speculaţia imaginară care conduce la rezolvarea problemelor perspectivei. El constituie, în ultimă instanţă, un joc imaginar ; dar deschide în acelaşi timp drumul unei noi ordini figurative încă prost stăpînite. Putem spune că este un subiect nou, care respectă modelul vechilor maeştri în prezentarea dar nu şi în semnificaţia sa. Personajul vecin este în chip curios aşezat pe vine într-un cazan. Trebuie oare să recunoaştem în el un alt fiu al lui Noe, cel ce se pregăteşte să calce ciorchinii viţei-de-vie reapărute pe pămînt şi pe care bravul Noe o va folosi curînd — acesta este subiectul frescei vecine — în mod destul de abuziv ? Cazanul este materialmente prezentat într-o manieră care ţine de căutarea racursiurilor, căutare pe care *mazzochio*-ul o prezintă în stare teoretică. El ne interesează însă mai presus de toate deoarece este primul din acele

„obiecte" reprezentate ca atare cu care Uccello îşi va umple de aici încolo compoziţiile şi care constituie, în opera lui ca şi în creaţia lui Piero della Francesca, o serie cu adevărat modernă de obiecte de civilizaţie pe de-a întregul distincte, atît prin aparenţă cît şi prin figuraţia imaginară, de obiectele de civilizaţie rămase moştenire din trecut.

În sfîrşit, *Bătăliile* ne oferă cel mai remarcabil ansamblu reunind aceste noi obiecte figurative create de Quattrocento. Ele sînt de mai multe feluri. Găsim ici şi colo, în coafura cîte unui războinic, aşa-numitul *mazzochio*, aproape în stare pură ; dar efortul lui Uccello ne apare aici mult mai coerent şi redînd cu mai multă expresivitate noile valori atunci cînd aşază în faţa ochilor noştri, insistînd mai puţin asupra procedeelor folosite pentru a materializa formele, obiecte care nu intraseră pînă atunci în repertoriul picturii şi care erau, dimpotrivă, menite să figureze de acum încolo, sub aparenţele cele mai subtile, în întreaga evoluţie ulterioară a artei occidentale moderne. În primul plan al *Bătăliei* aflate la Londra, sub copitele cailor, vedem sfărîmături de lănci, bucăţi de armură, un cavaler mort, redus în armura sa la starea de obiect inert. Aceste obiecte, aceste lucruri nu reprezintă primele naturi moarte ale picturii occidentale moderne : flamanzii au fost cei dintîi care au cîntat ca atare prezenţa unor obiecte umile, ridicate adeseori la rangul de simbol. La Uccello asemenea obiecte constituie un element de compoziţie ; ele ne interesează mai puţin în calitatea lor de obiecte izolate, decît în calitatea lor de jaloane în spaţiul pînzei şi spaţiul imaginar, ori ca mărturie a faptului că artistul asociază în mod voluntar elemente vechi sau moderne cu lucruri văzute. Avem de-a face aici cu realismul vizual mai curînd decît cu iluzionismul.

Este absurd să considerăm pictura în general drept un proces de transfer al realităţii sensibile ; nu ar fi însă mai puţin absurd să refuzăm orice existenţă realismului plastic acolo unde el apare cu o semnificaţie manifestă în structurile parţiale ale imaginii. Îl putem recunoaşte cu uşurinţă dacă nu îl mai considerăm drept un dat fix şi exclusiv al creaţiei figurative, ci drept unul din elementele care

contribuie la elaborarea experienţei. În fond, *Bătăliile* lui Uccello sînt o amplă simfonie a obiectului imaginar. Obiecte sînt oamenii şi caii pe care îi călăresc, iar procesul de obiectivare a experienţei sensibile culminează în următorul paradox : dezvoltîndu-se, el reduce zona rezervată acţiunii şi persoanei. Obiecte sînt şi accesoriile : vom regăsi aceste flamuri la Pierro della Francesca, apoi într-o bună zi, mult mai tîrziu, în secolul al XX-lea, vom înţelege că ele delimitează fragmente de suprafeţe şi de spaţii înzestrate cu valori şi calităţi. Obiecte, în sfîrşit, aceste lănci care decupează, determină spaţiul şi pe care le va regăsi Velázquez.

Am stabilit, aşadar, deosebirea dintre un semn refolosit şi tradiţional, cum sînt cele două arce ale lui Noe, şi un semn original care devine obiect figurativ chiar din clipa apariţiei sale. Ne aflăm, după cum am mai spus, la un nivel diferit al realităţii. Obiect este şi gardul care separă primplanul de fundal şi care figurează, în speţă, printre accesoriile tradiţionale ale Paradisului medieval sau ale locurilor fixe din legenda evanghelică.[1] Cu excepţia cîtorva feţe expresive şi a cîtorva episoade secundare risipite în fundal, totul este obiect în aceste lucrări. Iar aceste obiecte introduc în istoria artei o dimensiune pînă atunci necunoscută. Voi reveni asupra ei atunci cînd voi studia, mai tîrziu, procesul de integrare a întregului şi a părţilor.

Continuînd acest rapid inventar a ceea ce putem reţine în Quattrocento drept asimilabil cu nişte elemente primare de semnificare şi privind mai departe opera lui Uccello, putem cita tot în spiritul *Bătăliilor* sale şi *Vînătoarea* aflată la Oxford, lucrarea căreia i-am precizat incontestabilele legături cu un spectacol inedit pentru epoca respectivă : din punct de vedere plastic, este un efect de noapte dar, în acelaşi timp, şi descrierea unui lucru văzut. Aceste haite, acest *hallali* gata de goană ? Simplă amintire anecdotică sau, dimpotrivă, transpunere a unui mit ? Este foarte probabil că această compoziţie se referă în acelaşi timp la o oarecare aventură imaginară a sufletului omenesc. Îi

[1] Cf. : D'ANCONA, *op. cit.*, vol. I, pp. 419—420.

vom găsi, poate, într-o bună zi o referinţă poetică analogă cu cea care stabileşte o apropiere între evocările de turnire şi de bătălii şi *Giostra* lui Poliziano.

În ultima sa lucrare, Uccello revine la un sistem de semne tradiţionale. *Miracolul Ostiei*, aflat la Urbino, reprezintă un *Mister* parizian, opera lui Uccello urmînd, după cum am văzut, cu multă fidelitate un text medieval ce s-a păstrat pînă în zilele noastre. Este sigur că lucrarea *Pietà*, din colecţia Thyssen de la Lugano, care îi este atribuită, ţine de o transpunere a Răstignirii Domnului şi a plîngerii Sfintei Fecioare şi a Sfîntului Ioan calcată pe imagini şi rituri, ceea ce o face, în consecinţă, cu totul lipsită de originalitate atît în raport cu artistul cît şi cu timpul său. Nu putem vorbi de un progres liniar în dezvoltarea unui artist.

În ultimă instanţă, sîntem uimiţi de micul număr de obiecte, tradiţionale sau nu, pe care le utilizează un artist ca Uccello. La drept vorbind, această constatare nu va surprinde pe nici unul din cei care sînt obişnuiţi să-i frecventeze pe artişti, indiferent dacă e vorba de artiştii de ieri sau de cei de astăzi. Reflectînd asupra acestei probleme, oricine se poate lesne convinge de faptul că cei mai mari reiau fără încetare anumite teme şi că folosesc pe deasupra şi un număr restrîns de procedee. Artistul nu este un ochi deschis asupra universului care apucă din zbor tot ce trece în raza privirii sale. Dimpotrivă, el reperează, în fluxul continuu al senzaţiilor deosebit de vii datorate unei sensibilităţi optice extrem de ascuţite, fenomene susceptibile de a fi clasate deoarece revin şi se impun în cîmpul conştiinţei sale. Nu este mai uşor să inventezi un obiect figurativ decît o ecuaţie. Puţini sînt savanţii care imaginează în timpul vieţii lor mai multe îmbinări ale imaginarului ; puţini, de asemenea, artiştii care inventează dacă nu mai multe obiecte, cel puţin mai multe tipuri de obiecte, cu alte cuvinte, mai multe forme. O formă, un modul, o matrice nu pot fi confundate cu un lanţ de forme. Modelul nu poate fi asimilat cu seria.

Urmărind opera lui Uccello, descoperim cum îşi face uneori apariţia o formă nouă. Obiecte de civilizaţie, obiecte figurative, obiecte de realitate : distincţiile acestea nu sînt

distincţii de grad, ci de natură. Orice reflecţie asupra problemei realului şi imaginarului făcută fără să se ţină seamă de aceste niveluri diferite ale realităţii este sortită eşecului. De fapt, în realitatea figurativă, nivelul obiectelor din realitate este foarte arareori reprezentat şi, în epoca modernă, inserţiunea subită a unui număr îndeajuns de mare de asemenea obiecte a scos în relief distincţia fundamentală dintre realitatea fenomenologică şi realitatea figurativă. Uccello introduce în pictura Quattrocento-ului o nouă categorie de obiecte imaginare şi alege, prin ipoteză, să reprezinte fragmente ale realului corespunzînd unor obiecte plasate în chip firesc sub ochii noştri. Dar, în timp ce un Maestru din Flémalle sau un Van Eyck urmăresc adevăratul iluzionism, Uccello transpune în planul semnelor toate elementele noi, fie că e vorba de obiecte reprezentative pentru o speculaţie abstractă cum ar fi *mazzochio*-ul, fie de obiecte imitînd materialul liturghiilor moderne : turnire, vînătoare etc.

Nici unul din obiectele alese nu corespunde cu adevărat datelor experienţei sensibile. După cum nu s-a văzut niciodată o ciocnire între soldaţi care să corespundă exact cu scenele reprezentate, nici unul din elementele ce par a fi obiective — în sensul unei exactităţi pe care ne-a putut-o sugera doar descoperirea fotografiei — nu s-a înfăţişat absolut niciodată în faţa privirii cuiva — şi cu atît mai puţin în faţa ochilor lui Uccello — tocmai sub unghiul şi sub înfăţişarea imaginate de el. Nu numai dispoziţia, ci şi contextura, densitatea şi materia lor sînt produsul unei elaborări. Simplul fapt că, izolate, aceste obiecte slujesc să definească textura compoziţiei le sustrage de la propria lor, natură. Caracteristic pentru activitatea figurativă este faptul că un Uccello dispune, mînuieşte şi ordonează elemente perceptive identificabile cu obiecte de uz contemporan în funcţie de o reprezentare convenţională, pe care nu o poate exploata nici un fel de folosire materială. Coifurile, lăncile, armurile, caii nu au fost niciodată dispuşi aşa cum îi vedem în *Bătălii*. Nici raporturile de poziţie, nici gesturile nu corespund actului operator pur. Aceste obiecte nu pot fi mînuite decît în abstract. Cu alte

cuvinte, chiar din clipa în care un obiect înzestrat cu o afinitate oarecare, dar indiscutabilă, cu materialul folosit de un grup social dat se înscrie în sistemul figurativ, el încetează să mai fie definit în funcţie de utilitatea sa practică şi intră în combinaţie în cadrul activităţii fabulatorii a pictorului, acceptată mai mult sau mai puţin conştient de spectatori.

Bătăliile lui Uccello sînt adevărate nu pentru că ele ne-ar trimite la un fapt precis oarecare, ci pentru că ele îngăduie tuturor să adauge experienţei lor un număr de elemente figurative. Introducînd, în consecinţă, un nou tip de obiecte în pictura timpului său, Uccello nu a îmbogăţit domeniul informaţiei, ci pe cel al imaginarului. În fond, chiar în clipa în care un obiect apropiat de experienţa comună — termen infinit mai indicat decît cel de „reală", care generează o anumită ambiguitate — intră în combinaţie în cadrul unui limbaj figurativ comun, el trece din planul realităţii operatorii în planul unui tip particular de realitate care constituie realitatea figurativă. Oricare ar fi legăturile existente între realul sensibil şi realul figurativ, este exclusă orice posibilitate de identificare, fie între elemente, fie între sistemele de raport şi de cauzalitate. Limbajul figurativ nu propune un material de informaţie ce poate fi substituit impresiilor furnizate de simţuri. El oferă spectatorului un domeniu de interpretare care implică nu relaţii de identitate, ci relaţii de analogie cu universul sensibil.

Iluzia domină toate activităţile şi toate reprezentările noastre. Sîntem fascinaţi în egală măsură de umbra realului şi de umbra lui Dumnezeu [1]. Refuzăm să admitem că orice cunoaştere este nesigură, că ea cere o activitate spirituală atît din partea celui care percepe, cît şi din partea celui care elaborează. Este necesară o activitate a spiritului pentru a citi o imagine ; aceasta nu ne comunică o cunoaştere mărginită. Şi tocmai de aceea ea constituie cu adevărat elementul de temelie al unui sistem de compoziţie diferit de limbajul vorbit.

---

[1] Étienne SOURIAU, *L'Ombre de Dieu*, Paris, 1955.

Se înţelege de la sine că nu trebuie să credem că Uccello a fost singurul pictor din Quattrocento care a introdus în ordinea figurativă obiecte noi, elaborate în temeiul experienţei comune, alături de vechile obiecte de civilizaţie. Nici Uccello, nici oricare altul din contemporanii săi nu a determinat într-un mod pozitiv şi exclusiv desfăşurarea evenimentelor. Cel ce ar dori să facă bilanţul noilor obiecte figurative impuse publicului de artiştii din Quattrocento ar întreprinde o anchetă periculoasă, susceptibilă să dea naştere la noi neînţelegeri. Aceste noi obiecte nu se prezintă niciodată singure ; ele sînt inserate în serii ; doar cu trecerea timpului ele s-au constituit într-un sistem complet de semnificare, care a luat locul celui vechi. Pe de altă parte, obiectul figurativ al lui Uccello nu poate fi înţeles ca înscriindu-se pe traiectoria unui destin autonom. Valoarea dată lucrului material depinde de speculaţiile paralele întreprinse de pictori, arhitecţi, sculptori şi teoreticieni pe marginea dimensiunilor spaţiului vizibil şi a posibilităţii de a proiecta o imagine mintală asupra ecranului figurativ cu două dimensiuni. Uccello a fost interesat de metodele de măsurare a spaţiului şi, în egală măsură, de folosirea posibilă a lucrurilor pe care le reprezenta. Plecînd de la o speculaţie teoretică şi, în egală măsură, de la observaţie, artiştii au creat atunci un cadru imaginar al vizibilului aducînd o înnoire a iluziei. Începînd cu Suger, doctrina Evului Mediu se fixase în formula *per materialia ad immaterialia,* care determina „calea anagogică" a simbolicului şi subordona logicii spiritului reprezentarea şi ordonarea unor obiecte relevante de valori. Opunîndu-se Sfîntului Bernard, care reprezenta tradiţia monahală şi asceza micului număr de oameni puri, duşmani oricărei legături cu lumea fenomenelor, Suger stabilise tradiţia cleruiui occidental evanghelizator al mulţimii. Semnele figurative constituiau o referinţă la cunoştinţe şi calităţi. Se acordă de acum înainte o valoare de informaţie ordinii fenomenologice a universului ; era iluzionismului a început.

Generaţii de-a rîndul considerau că ochiul şi spiritul erau mulţumite cînd li se propuneau racursiuri de cunoaştere ; de acum înainte, se cere un alt tip de activitate

care, fără a înceta să fie figurativă, micşorează rolul obiectelor de civilizaţie, suporturi tradiţionale ale imaginarului, în favoarea unei noi serii de obiecte figurative extrase dintr-o nouă categorie a experienţei sensibile : văzul. Dacă am enumera în consecinţă, luînd ca punct de plecare un inventar al operei marilor maeştri italieni din secolul al XV-lea, suporturile acestui nou mecanism al gîndirii plastice, am ajunge să răspîndim ideea că acestea sînt, în sine, elemente care semnifică mai înainte chiar de a fi fost elaborate. Alături de *nuvola,* de stîncă sau de grotă am pune arborele şi templul, acoperişul, corabia, mai apoi — coloana, peisajul cu munţi, arcada, norul, diferite tipuri de figuri nude sau drapate etc. Este mai bine să reluăm studiul problemelor noii viziuni la nivelul ansamblurilor integrate, singurele capabile să dea obiectelor o semnificaţie precisă şi pe deasupra mobilă, legată de structurile spiritului.

Rămînînd aici legat de studiul elementelor unei gîndiri figurative, mă voi mărgini să formulez la acest nivel cîteva reflecţii asupra unei probleme ridicate mai înainte şi anume : deosebirea dintre sistemele figurative şi limbajuri.

Principala problemă este cea a dublei articulaţii. Lingviştii din zilele noastre ne învaţă că posibilitatea de a înţelege şi vorbi o limbă depinde de faptul că lanţul vorbit, care alcătuieşte un continuum, este divizibil în elemente „discrete", reperabile şi identificabile, asemeni elementelor figurative pe care le-am analizat mai înainte. La prima vedere, identitatea mecanismelor ar fi, aşadar, atestată.

Cu toate acestea, decupajul lanţului vorbit nu ar comporta în limbă — dacă ar fi să dăm din nou crezare lingviştilor — decît doi timpi. Primul corespunde celei mai simple unităţi a foneticii — fonemul. Acesta ar fi, într-un fel, ceea ce fizicienii numesc un cuantum minim de acţiune. Al doilea, aflat la un nivel mai complex, corespunde silabei. Acest din urmă timp este în mai mare măsură specific limbii, deoarece, prin ipoteză, orice om posedă de la naştere totalitatea sunetelor şi posibilităţilor de fonaţiune

ale speţei, în timp ce silaba implică o reducere a posibilităţilor virtuale şi totodată o selectivitate conştientă. Se admite că, folosind această posibilitate fundamentală a articulaţiei, omenirea a întemeiat toate sistemele semnificative cunoscute. Atribuindu-se limbii, după cum am mai văzut, o funcţie privilegiată în mecanismul oricărei gîndiri, se consideră în mod logic că pe această cale nu a fost determinat numai unul din mecanismele expresiei vorbite, ci, mai mult, resortul oricărei asociaţii de idei, al oricărei analize a continuum-ului senzaţiei şi al oricărei fixări a gîndirii. Se consideră, bineînţeles, că sistemele figurative se constituie pe baze identice, semnele figurative fiind şi ele susceptibile de a se descompune în elemente simple şi altele compuse, dubla articulaţie jucînd de asemenea un rol, deoarece gîndirea plastică nu oferă decît un suport diferit unor concepte care domină întreaga viaţă a spiritului.

Îmi apare evident faptul că o asemenea concepţie este potrivnică evidenţei înseşi. În cele de mai sus am surprins cum a apărut la Uccello un tip original de obiecte figurative şi am constatat că aceste obiecte nu constituiau cea mai mică unitate reperabilă a unui sistem şi nici fragmentarea unui nou semn global substituit celor vechi. Acceptînd identificarea fonemului cu strigătul — ceea ce reprezintă, după mine, o pură ipoteză — nu putem în nici un caz identifica cel mai mic element al realităţii figurative cu un microelement reproducînd, asemenea fonemului, o percepţie naturală a fiinţei umane. Nu există o trăsătură pe care să o putem considera ca fiind cea mai mică cu putinţă. Punctul mobil ar putea fi, la prima vedere, luat drept microelementul constitutiv al oricărui sistem. Dar arta figurativă nu se întemeiază numai pe perceperea punctelor, liniilor şi suprafeţelor, pe scurt, pe perceperea a tot ce poate fi generat de un punct animat, ci şi pe sensibilitatea particulară a ochiului faţă de culoare.

O chestiune de fapt, cum spun anglo-saxonii, dar care este de ajuns pentru a ruina foarte simplista asimilare a sistemului figurativ cu limba. Dacă ţinem seama de natura retinei noastre, nu există nici un semn figurativ unitar.

Fiziologia şi fizica, reginele timpului nostru, atestă că ochiul omenesc este alcătuit din două tipuri de celule primare : conurile şi bastonaşele. Nici o percepţie nu este posibilă în funcţie de o activitate unitară a simţului văzului, a cărui putere instauratoare de înţeles scapă cu totul teoreticienilor limbii. Este de neconceput să reducem la un impuls unic temeliile artei şi să o considerăm ca fiind legată de un lanţ unic de elemente. Orice senzaţie optică implică, din punct de vedere fiziologic, o comparaţie şi o diferenţiere. Chiar cea mai mică articulaţie posibilă rămîne şi ea combinatorie. Şi chiar dacă admitem că fonemul, deosebit de ţipăt, este şi el nu produsul unei facultăţi naturale necontrolate, ci al unui act diferenţial şi conştient, tot nu stabilim pe această cale o identitate între procesul de semnificare lingvistică şi cel de semnificare figurativă.

La fel ca şi prima, nici cea de a doua articulaţie a limbajului nu serveşte drept model pentru dezvoltarea sistemului figurativ. Aşa cum o concep lingviştii, ea reprezintă o treaptă superioară a primei articulaţii, mai conştientă şi mai bogată. Lanţul vorbit rămîne mai departe determinat de exerciţiul unei funcţii naturale limitate şi treptat îmbogăţite, iar apoi elaborate şi nimic nu ne dovedeşte că el oferă un prototip pentru orice altă dezvoltare posibilă a unei facultăţi naturale a spiritului, mai cu seamă atunci cînd aceasta din urmă se întemeiază pe exerciţiul unei activităţi senzoriale şi imaginative diferite de cuvînt. Întîlnim aici, aplicată la limbă, acea doctrină a geneticii care postulează că omul este neputincios să schimbe în chip substanţial vreunul din elementele fondului comun cu care l-a înzestrat natura. Dacă lăsăm teoria deoparte, cea de a doua articulaţie există în sistemele figurative ; dar ea nu este o dublare a primei. Cel care ar desena nasuri şi apoi urechi nu ar reuşi niciodată să reprezinte în cele din urmă o faţă omenească prin simpla lor juxtapunere. Cel care ar fabrica toarte şi gîturi, burdufuri şi picioruşe nu va ajunge niciodată să alcătuiască un recipient fără intervenţia unui anume element de reprezentare care corespunde celei de a treia trepte a dialecticii perceputului, rea-

lului şi imaginarului, fără a ţine însă de tehnică[1]. Un sistem figurativ dar totodată combinatoriu nu poate fi abordat într-o perspectivă pur analitică. Părţile cîmpului sau ale obiectului figurativ nu sînt omogene cu întregul. Asemeni Formei matematice, Forma figurativă nu se identifică cu un model realizat dinainte în materie şi, chiar dacă am presupune că acest lucru ar fi adevărat în ce priveşte limba, ea nu exteriorizează un concept integrat. Ea integrează într-o manieră constelantă elemente diferite atît prin originea lor, cît şi prin gradul lor de realitate. Cel puţin acesta a fost lucrul pe care am încercat să-l stabilesc în cele de mai sus.

Forma figurativă constituie deci mai degrabă un comportament, o schemă de asociere a unor elemente, care nu vizează materializarea unui obiect, ci elaborarea unui semn care nu numai că nu există înainte de crearea formei respective, dar nici nu poate constitui vreodată un prototip stabilizat sub raport material ori un dublu al unei realităţi sau al unei cunoaşteri, oricare ar fi ele. Nu există şi nu a existat vreodată nici un model al templului grec sau al catedralei gotice, nici modele ale picturii flamande sau veneţiene. Operele de artă nu reprezintă nici ecoul unei mari opere, nici punerea la punct treptată a unui tip care, o dată constituit, poate fi în mod global folosit de toţi.

Mai există, în sfîrşit, şi o altă diferenţă fundamentală între acţiunea semnificativă a limbii şi cea a artei. Cuvintele îşi iau zborul, semnele rămîn. Urmărind dezvoltarea unui şir adevărat, spiritul înregistrează o consecuţie de informaţii fragmentare pe care le reţine în memorie şi le asociază, le montează, am putea spune, pentru a elabora un concept, sau, mai simplu, pentru a identifica lucrul descris sau numit. În ceea ce o priveşte, imaginea figurativă se prezintă spiritului nostru în calitate de ansamblu stabilizat. Faptul de a asculta o comunicare verbală conduce la o concluzie ; viziunea figurativă impune o interpretare. Spi-

[1] Resping aici o dată pentru totdeauna orice metodă care confundă decupajul naturii şi decupajele spiritului. Voi reveni cu explicaţii pe această temă în cîteva eseuri teoretice.

ritul lucrează nu pentru a fixa un punct de vedere comun, un concept coerent plecînd de la o serie de elemente care au parvenit succesiv în conştiinţa sa, ci pentru a reevalua fără încetare obiectivitatea şi coerenţa ansamblurilor semnificative ce îi sînt propuse. Rezultă de aici că tipul de activitate intelectuală declanşat şi instituţionalizat de sistemul figurativ reprezintă exact contrariul demersului întreprins de spiritul care ascultă o comunicare verbală. Lingviştii se mulţumesc, bineînţeles, să afirme că imaginea este surprinsă dintr-o singură privire şi că fiecare element al imaginii intră în combinaţie într-o mişcare interpretativă analogă cu cea a gîndirii verbale. Este însă limpede că, adesea, ei nu citesc pur şi simplu semnele figurative ; surprind la întîmplare un reper oarecare din ansamblul privit ; îl identifică apoi cu un „lucru" cunoscut datorită cunoaşterii „subiectului" şi îşi imaginează apoi că au „văzut".

Această orbire figurativă, care este extrem de răspîndită, ne lămureşte cum e posibil ca numeroşi oameni cultivaţi, inteligenţi, cu judecata limpede, să poată ignora cu desăvîrşire natura imaginii şi rolul jucat de ea în viaţa societăţii. Unul susţine că vrea să utilizeze imaginea ţinînd exclusiv seamă de conţinutul ei, făcînd deci excepţie de calităţile ei estetice ; un altul crede că imaginea îi oferă un dublu al realităţii şi nu-şi imaginează nici o clipă măcar că înţelegerea acestuia ar putea să-i pună o problemă cît de mică ; un al treilea consideră imaginea drept un obiect de consum pe care toţi îl pot surprinde în aceeaşi perspectivă. Cu cît facultatea de interpretare a lumii sensibile este mai slabă la un om, cu atît mai pronunţată este tendinţa sa de a crede că văzul îi oferă o viziune fidelă şi completă a fenomenelor.

Am fost în ultimii ani martorii procesului de adîncire a rupturii dintre cei ce văd şi cei ce ascultă sau vorbesc. Dominate de iluzia unui primat al limbajului, reflecţiile asupra filmului au arătat, printre altele, cît de neputincioasă este în a explica celelalte sisteme de semnificare o concepţie asupra vieţii spiritului aflată sub imperiul exclusiv al gîndirii verbale. S-a mers pînă acolo încît s-a

crezut că imaginea filmică este ordonată asemeni discursului, sau că ea ne oferă un fel de oglindă a gîndirii şi personalităţii noastre, că ea eliberează virtualităţile inconştientului nostru şi iniţiază un dialog fenomenologic în sînul conştiinţelor noastre. Noţiunea unui univers imaginar slujind drept vehicul gîndirilor colective este străină pentru majoritatea comentatorilor imaginii. Este în schimb foarte răspîndită ideea romantică — şi simbolistă, în sensul literar al cuvîntului — că limba, în primul rînd poezia şi apoi imaginile, dă naştere unor scheme de gîndire care scot în evidenţă cele mai adînci instigaţiuni ale indivizilor şi societăţii ; se vorbeşte de conştiinţă creatoare, de teme obsesionale, de infralimbajuri materializate în forme slujind drept veşmînt, drept acoperămînt, unor concepte preordonate [1]. Se face distincţie între structurile evenimentului şi suportul formal — verbal sau imagistic — pe care acesta îl exploatează. Mai avizaţi, după ce şi-au proclamat în auzul tuturor ura faţă de obiecte, excluse din relaţiile omeneşti, etnologii constată neputincioşi, complezenţi şi inerţi, că anumite creaţii de opere constituie obiecte de civilizaţie, pe care le recunosc fără a le numi şi care stau mărturie pentru viaţa unor societăţi ce nu au cunoscut sorierea [2]. În ritualurile lor se află depuse urmele codurilor morale, politice şi sociale ale societăţilor primitive. Puţini sînt aceia care au devenit însă conştienţi de faptul că limbajul figurativ, cu obiectele de civilizaţie ca suport obişnuit al semnelor şi cu obiectele figurative ca produse ale unei activităţi specifice ale gîndirii în acţiune, constituie, la toate nivelurile vieţii sociale şi în toate perioadele isto-

[1] Dezbaterile în jurul problemelor ridicate de conceperea operei de artă fie ca obiect de consum, fie ca un fel de tehnică a infralimbajului, nu îşi au locul în lucrarea de faţă. Ele găsesc însă în alte lucrări, bunăoară în volumul pe care l-am consacrat realităţii figurative, locul potrivit pentru a fi dezvoltate. Am ţinut cu toate acestea să subliniez că eram perfect conştient de faptul că mă opuneam astfel, în aceste studii, ce se vor riguros istorice şi obiective, unor teorii astăzi foarte la modă.

[2] G. BALANDIER, *Afrique ambiguë*, Paris, 1957, citat şi comentat în *La Réalité figurative*, p. 104.

riei, un sistem de semnificare ce s-a dezvoltat paralel cu celelalte sisteme tehnice sau verbale în vigoare.

Ar fi absurd dacă am dori să transferăm asupra sistemelor figurative un primat pe care l-am contestat în aceste pagini limbajului verbal. Omul nu este numai abstracţie şi discurs, el este agent, făuritor de obiecte, de simboluri, de semne. Pentru a pătrunde în gîndirea unei epoci, este necesar să recurgem la mărturia tuturor formelor ei de activitate. Omul nu instaurează numai vorbind, ci şi creînd forme şi tipuri de obiecte care se întind de la cea mai strictă utilitate la aparent cea mai totală gratuitate. Trăsătura comună dintre arhitectură şi pictură — care pot fi considerate ca alcătuind cei doi poli extremi ai creaţiei artistice privite sub unghiul figurativ — constă în descoperirea unei ordini combinatorii manifestîndu-se în acte. Această ordine nu este nici mai puţin concretă, nici mai puţin eficace decît ordinea discursivă. Asemenea acesteia din urmă, ea este întrupată în opere înzestrate cu o utilitate — posibilitatea de a comunica păreri mulţimii constituie un demers fundamental al oricărei instituţii sociale — dar operele cărora ea le dă naştere există şi ca elemente constitutive ale acelei activităţi de reflectare asupra propriei lor fiinţe pe care o constituie limbajurile.

Gradul de realitate al obiectelor figurative este legat de funcţia pe care ele o îndeplinesc în calitate de obiecte şi, în acelaşi timp, de aceea ce le revine în calitatea lor de semne. Pentru a defini atît prima funcţie, cît şi pe cea de-a doua, obiectele figurative nu pot fi considerate sub unghiul asemănării lor mai mult sau mai puţin pronunţate cu anumite elemente izolate ale realului operatoriu. Nici un element al sistemului nu există şi nu semnifică în afara unui ansamblu. A sosit deci momentul să examinăm cum s-au constituit sistemele pe care Quattrocento-ul ni le-a lăsat moştenire.

CAPITOLUL III

MEDIUL VIZUAL

AM VORBIT în primul capitol despre deosebirea necesară dintre surprinderea optică imediată a aparenţelor vizibilului, adică a imaginii, şi interpretarea ei ordonată. Opera figurativă nu constituie un semn care să ne trimită la un conţinut anterior şi exterior ei. Pentru a aborda studiul imaginii, nu noţiunea de simbolism este cea care ne oferă un punct de plecare valabil, ci cea de ordine combinatorie sau, cu alte cuvinte, noţiunea de problematică a imaginarului. Nu este, aşadar, exact să spunem că orice fixare a unui spectacol sau a unei reprezentări mintale obiectivează un înţeles independent de voinţa artistului. Gîndirea figurativă nu ne îngăduie să spunem într-o formă indirectă un lucru dat în prealabil, stabil şi universal integrabil ca atare în toate spiritele. Decupajul spiritului nu este şi decupajul universului.

Imaginea nu obiectivează realitatea ; ea face să se combine elemente detaşate din continuum-ul percepţiei şi al căror raport cu realul perceput prin simţuri este extrem de variabil ; ea asociază în ansambluri unice momente şi aspecte eterogene ale experienţei. Ea exprimă un punct de vedere, o funcţie, nicidecum fapte. Simbolismul figurativ nu se întemeiază pe existenţa unui dublu sens. Nu fiecărei imagini îi corespunde un lucru. Privind-o, nu ne străduim să regăsim obiectul şi nici măcar înţelesul pe care artistul a vrut să i-l confere. Iluzia plastică se naşte tocmai din amestecul elementelor care ne trimit la experienţa sensibilă cu cele care scot în evidenţă concepte şi valori individualizate şi, în acelaşi timp, socializate. Imaginea este alcătuită din numeroase elemente care corespund unor grade diferite de realitate ; prin definiţie, aceste elemente sînt susceptibile să intre în multiple combinaţii unele cu altele, de unde rezultă că numărul interpretărilor adevărate ale imaginii este nedeterminat. Ideea că simbolismul figurativ ar

avea un înţeles închis şi limitat este sumară ; ea rămîne şi astăzi inspirată de realismul cunoaşterii şi de părerea că ordinea absolută a universului poate fi descifrată pe fragmente. După părerea mea, este mai mult decît contestabil să se afirme că înseşi cuvintele au în mod necesar un înţeles limitat ; descifrarea unui cod, oricare ar fi el, impune celui ce o face să ia în consideraţie raportul dintre părţi. Dacă, pe de altă parte, facem speculaţii pe marginea unor imagini născute în societăţi foarte diferite, avem această posibilitate atît pentru că ele ne îngăduie să reconstituim ansambluri de reprezentări istorice, cît şi pentru că imaginea care poartă amprenta unei experienţe şi, în acelaşi timp, a unui comportament, se leagă de propria noastră existenţă, luminînd nu numai cunoaşterea noastră, ci şi propriul nostru comportament. În faţa unei opere figurative, atenţia noastră se fixează asupra lumii în plan istoric şi în acelaşi timp în plan estetic, adică în mod obiectiv. Explorăm trecutul, dar confruntăm totodată cu propria noastră experienţă o experienţă de integrare optică a semnelor în limite convenţionale de loc şi de timp. Demersurile şi tehnicile omeneşti sînt mai universale decît ideile.

Funcţia figurativă este în acelaşi timp perceptivă şi instauratoare. Nu ar fi existat imagini dacă nu ar fi existat şi spectatori. Pe lîngă aspectele lor particulare, raporturile semnificative pe care s-a întemeiat construcţia materială a operei sînt înzestrate cu o valoare generală, dar nicidecum restrictivă. Căutăm în opera figurativă atît o referinţă la persoana autorului, cît şi o învăţătură personală, actuală, asupra sistemelor posibile de relaţii optice şi asupra proceselor de reperaj şi de clasificare a datelor pure furnizate nouă de unul din cele mai folosite şi, în acelaşi timp, cele mai intelectuale simţuri ale noastre : văzul. Tocmai în funcţie de aceste observaţii am degajat cele două noţiuni esenţiale de descifrare şi de parcurs ; ele se opun în mod direct noţiunii de vizualizare, fiind de altminteri perfect evident că orice opoziţie prea absolută între funcţiile spiritului este greşită. Atît crearea cît şi perceperea operei de artă se folosesc şi de vizualizare ; toate activităţile gîndirii se întrepătrund şi, atunci cînd ne referim la o acti-

vitate izolată cum este cea a artistului, scoatem în relief un caz limită fără a ne înscrie astfel în vreo ipoteză exclusivă. Omul este unul, dar el își folosește succesiv și uneori chiar simultan diferitele lui capacități, fără a renunța vreodată pe de-a întregul la forma generală a spiritului său.

Am studiat în cel de-al doilea capitol natura unei categorii particulare de elemente figurative. Aceste elemente, obiectele, constituie unealta privilegiată a sistemului reprezentativ al Renașterii, fără să fie însă singurul decupaj elementar pe care se întemeiază semnificarea. Dacă abordăm sub unghiul istoric studiul sistemului figurativ al acestei Renașteri, este cu neputință să nu observăm locul pe care îl ocupă în compoziții o categorie de semne în legătură cu care se ridică o serie întreagă de probleme. Semnele compozite pentru care am propus denumirea de obiecte de civilizație reapar cu o constanță cu atît mai remarcabilă cu cît ele subzistă, transformîndu-se atît în formă, cît și în înțeles. Cum ne trimit adeseori la modele foarte vechi, aceste elemente nu pot fi considerate ca fiind corespunzătoare unei invenții absolute a epocii ; ele joacă cu toate acestea un rol capital atît datorită numărului lor, cît și datorită faptului că tocmai prin ele se articulează foarte adesea raporturile semnificative. Aplecîndu-ne asupra acestei probleme, am precizat că existența unor elemente semnificative ce pot fi desprinse din ansamblu reprezintă un dat caracteristic pentru toate sistemele figurative — inclusiv cele ale artelor abstracte — și am observat de asemenea că problemele legate de realismul imaginii se ridică mai cu seamă în funcție de existența amintitelor elemente. Pe lîngă aceasta, deosebirea făcută între obiectele figurative și obiectele de civilizație ne-a îngăduit să precizăm și mai bine problema realismului figurativ, care este o problemă de semnificare legată de niveluri diferențiate ale realității.

Dacă am fi insistat însă peste măsură asupra rolului jucat de elementele figurative, riscam să întărim ideea că este posibil să se opereze un decupaj valabil al imaginii. Am fi confirmat astfel părerea celor care își imaginează că întregul este suma părților. Construcția figurativă nu se realizează de la simplu la complex ; selecția elementelor in-

tervine în funcţie de o cuprindere globală a unei multiplicităţi de raporturi care se fixează la nivelul imaginii, considerată ea însăşi drept un obiect material şi nu drept o reprezentare. Nu putem privi imaginea ca dublet al unui concept ; raporturile care dictează relaţia dintre întreg şi părţi, relaţia fiecăreia din părţi luată izolat precum şi a ansamblului în întregul său cu activităţile mintale şi tehnologice ale unei epoci trebuie să fie considerate în sine.

Raporturile constituie esenţialul într-un studiu aprofundat al unui sistem figurativ oarecare şi nu am putea insista îndeajuns asupra valorii demonstrative cu care este înzestrat exemplul nostru — Quattrocento-ul. O compoziţie figurativă nu este numai un asamblaj de semne materiale : ea slujeşte drept suport unei activităţi legate de căutarea unei semnificaţii. Nu iluzionismul unei realităţi stabile este cel care leagă pe spectator de opera artistului. Noi nu căutăm în operele pictate doar anumite obiecte sau elemente de informare asupra mediului material şi social al artistului ; descoperim în ele urma unor operaţii mintale de recunoaştere, asociere şi evaluare foarte prost cunoscute. După cum spune Spinoza : „Un mod al întinderii şi ideea acelui mod sînt unul şi acelaşi lucru, însă exprimat în două feluri" [1]. Pe această cale, gîndirea se identifică în ultimă instanţă cu natura, iar ordinea — cu cauzalitatea. „Ordinea şi înlănţuirea ideilor sînt înseşi ordinea şi înlănţuirea lucrurilor". Spinoza postula însă şi că lucrurile au o existenţă finită şi nu se identifică fiecare în parte cu întregul. Deşi trimiţîndu-ne în definitiv la acest întreg, „fiecare din ele nu exprimă în act decît un lucru finit şi nu reflectă deci decît o parte a înţelegerii infinite". Este, aşadar, legitim să căutăm o delimitare a lucrurilor şi, în acelaşi timp, relaţia lor în diverse planuri. Ţelul acestei lucrări este să arate că, dacă pictura ne luminează asupra aspectelor unei realităţi politice, sociale şi intelectuale contemporane cu operele date, aceasta nu se face în limitele informaţiilor concrete pe care ea ni le aduce privitor la mediul artistului, ci

[1] SPINOZA, *Etica*, în româneşte de Al. Posescu, Ed. Ştiinţifică, 1957, p. 93.

în măsura în care ea ne revelează, prin mijlocirea sistemelor de integrare a semnelor pe ecranul plastic cu două dimensiuni, demersurile unei gîndiri şi anume ale gîndirii figurative, al cărei rol, lucru pe care sperăm să-l dovedim, este în mai mică măsură să codifice un dat dobîndit, decît să anticipeze viitorul.

Este mai bine să deducem principii în încheierea unei cercetări decît să ilustrăm afirmaţii. Să luăm încă o dată în consideraţie cîteva cazuri precise. În primul rînd, una din operele situate la limita Quattrocento-ului : *Adoraţia Magilor* de Gentile da Fabriano.

Opera este deslușit semnată şi este datată. Ea a fost executată în anul 1423 pentru Palla Strozzi. Se găsea la început în sacristia bisericii Santa Trinitá, la Florenţa, dar un text de arhivă ne arată că fusese iniţial destinată spre folosinţa unei capele, potrivit dorinţei exprimate de cavalerul Noferi Strozzi în testamentul său. Fiul acestuia, Palla, încredinţase lui Gentile executarea tabloului încă din 1421.

Acest Gentile era pe atunci un artist matur. Se născuse pe la 1370, la Fabriano. Potrivit cu obiceiul timpului, umblase pe unde îl mînaseră curiozitatea şi comenzile. Se fixase mai întîi în mediul lombardo-veneţian, care părea să fie cel mai înaintat pe vremea aceea, pînă la înflorirea Florenţei ; se bucurase apoi de succes şi la Veneţia ; pictase la Valle Romita, în ţinutul său natal, un poliptic tradiţional ; în sfîrşit, lucrase la Brescia şi fără îndoială şi la Fano. În 1420, fusese invitat de papa Martin să-l însoţească la Roma, dar, cum pontiful îşi schimbase gîndul şi îşi prelungise şederea la Florenţa, artistul îşi manifestase dorinţa de a se stabili definitiv la Fabriano şi de a fi scutit de impozite. Cu toate acestea, el vizită Siena în cursul aceluiaşi an şi veni să se instaleze la Florenţa, unde i se comandă celebrul retablu al familiei Strozzi. Gentile figura în matricola corporaţiei *Medici e speziali* din care făceau parte pictorii. Mai tîrziu, şi anume în 1425, i-a fost comandată o altă mare

lucrare : polipticul familiei Quaratesi ; în sfîrşit, plecă la Siena şi muri în cele din urmă la Roma, în anul 1427.

Polipticul familiei Strozzi se diferenţiază net de întreaga lui operă cunoscută. Celelalte două mari compoziţii, polipticul de la Valle Romita şi cel comandat de familia Quaratesi, se prezintă sub forma unor ansambluri clasice : într-un cadru gotic, fragmentat în panouri, sfinţii se înşiră în jurul Sfintei Fecioare tronînd, în timp ce predela sau lunetele ne înfăţişează scene din vieţile sfinţilor.

Polipticul familiei Strozzi posedă aceleaşi elemente ; dar raporturile dintre ele s-au schimbat şi, mai cu seamă, scena centrală a căpătat o extraordinară importanţă. Acest tablou suscită, aşadar, un interes excepţional, atît datorită calităţii comanditarilor, cît şi datorită originalităţii planului urmărit de artist. Se stabileşte un nou raport între elemente existente deja în pictură. *Adoraţia Magilor* ne oferă astfel un bun exemplu pentru a studia problemele legate de integrarea elementelor figurative, la Florenţa, la începutul Quattrocento-ului.

Sîntem uimiţi de la bun început de mulţimea elementelor care intră în combinaţie. Compoziţia este legată aici de principiul narativ. Luînd în consideraţie mai întîi doar panoul central — şi excluzînd predela şi coronamentul — surprindem materia a zece subiecte de retablu. În afară de *Naşterea Domnului* şi de *Adoraţia Magilor* propriu-zisă, *Cortegiul Magilor* este decupat în episoade : sosirea Magilor, drumul Magilor, diferitele momente ilustrînd primejdiile călătoriei şi sosirea celor trei Magi în oraşele întîlnite în călătoria lor pe uscat. Un al treilea episod ne arată atît *Aflarea Stelei,* pilot al cortegiului, cît şi începutul marii aventuri maritime la care Magii asistă ca simpli martori întîmplători, dar a cărei evocare este legată de activităţile comerciale desfăşurate şi de industria florentină, şi de lumea veneţiană în care s-a format Gentile. În panoul central, lunetele nu sînt separate printr-un cadru de compoziţia principală, aşa cum o cere obiceiul ; dar, deasupra panoului central, există în plus cîteva lunete adevărate care conţin elemente semnificative distincte, de astă dată tradiţionale şi cu adevărat simbolice : un *Hristos triumfător* şi o

Bunavestire, alături de *Profeți.* Rezultă că, împreună cu temele celor trei subiecte înfățișate pe predelă — din nou o *Naștere* a *Domnului,* o *Fugă în Egipt* și o *Prezentare la Templu* — chiar luată singură, suprastructura retablului ar fi oferit materia unei compoziții. Conchidem de aici că adevărata temă a compartimentului central, *Adorația Magilor,* este un agregat original de episoade, dar, în același timp, și un episod detașat de celelalte potrivit cu prescripțiile tradiției. Atitudinea adoptată de artist în partea centrală a compoziției principale — și doar în ea — este o atitudine personală și ne revelează cu toată evidența un aspect voluntar al invenției.

Caracterul stufos, combinatoriu, al compoziției este astfel subliniat de multiplicitatea elementelor grupate în panoul central, elemente care, fără să constituie adevărate ansambluri, sînt în sine purtătoarele unor semnificații distincte, susceptibile de a fi integrate după voie, sau cel puțin în virtutea unei legături atît de laxe ca aceea din opera studiată, printre nenumărate alte combinații posibile. Regăsim aici, bineînțeles, deosebirea dintre faimoasele obiecte figurative și obiectele de civilizație. Edicului în fața căruia se află Sfînta Fecioară, grota, gardul, orașul, marea și corabia sînt principalele „obiecte" care ne trimit la „edificiile" și la celelalte accesorii paraliturgice materiale prezente în magaziile confreriilor. Trebuie să le adăugăm o altă serie, purtătoare a unor semnificații mai noi, mai abstracte sau, cu un cuvînt mai potrivit, mai aluzive în cercul particular în care lucra Gentile.

Calul, bunăoară, care figurează atît în *Sfîntul Gheorghe* de Uccello, cît și în general de fiecare dată cînd un comanditar dorește să amintească în mod expres calitatea lui de cavaler — termenul figurează în testamentul lui Noferi Strozzi — ori de fiecare dată cînd opera ne trimite la un ritual social precis, cum ar fi cel al sărbătorii Sfîntului Gheorghe, sărbătoarea tinerilor și a intrării în vîrsta bărbăției, sau cel al faimoaselor *Giostre,* al turnirelor în privința cărora *Bătăliile* lui Uccello ne oferiseră mai înainte un remarcabil exemplu. Există însă și alte elemente figurative : bunăoară, însăși tema Cortegiului pe care o vom regăsi în

celebra compoziţie pictată de Benozzo Gozzoli la Palazzo Medici pe via Larga, sau pămîntul cultivat în vecinătatea oraşului, aşa cum îl găsim în *Sfîntul Gheorghe* de Paolo Uccello şi cum figura mai înainte în *Buna Cîrmuire* de Lorenzetti. În luneta centrală descoperim un gonaci călare cu cîinele său, foarte apropiat de luptătorii „proletari" din *Bătăliile* lui Uccello şi care, pe lîngă aceasta, ne trimite la tema — viitoare — a *Vînătorii*. Şi oraşul înconjurînd o înălţime va fi într-o bună zi un obiect figurativ în arta Quattrocentoului veneţian ; dar, în anul 1423, un asemenea oraş ne aminteşte mai degrabă celebrele schiţe făcute de Ambrogio Lorenzetti, schiţe pe care Gentile le-a cunoscut fără îndoială, întrucît vizitase Siena chiar înainte să fi venit la Florenţa pentru a executa retablul Strozzi. Trebuie, în sfîrşit, să numim un ultim obiect figurativ, pe cel mai important de altminteri : figurile Magilor şi, mai ales, figura celui mai tînăr dintre ei, care joacă în mod evident rolul principal. Acest Crai este atît prototipul portretului lui Lorenzo de'Medici pictat de Benozzo Gozzoli în capela de pe via Larga, cît şi cel al Magilor franco-flamanzi pictaţi de Rogier van der Weyden. Şi într-un caz şi în celălalt, ei sînt întruchiparea donatorilor : oameni bogaţi şi puternici, a căror putere nu se întemeiază numai pe forţa armelor, ci şi pe prestigiul social şi pe economie. *Adoraţia* lui Gentile este, într-un fel, cortegiul mătăsii şi, fără îndoială, nu din întîmplare, în momentul în care declinul lînii florentine se accentuează tot mai mult, iar afacerile capătă un nou impuls tocmai din partea marilor financiari care speculează mătasea, figura centrală a retablului o constituie acest tînăr prinţ înveşmîntat în brocart. Politică deliberată în concurenţa internaţională, în egală sau chiar în mai mare măsură veneţiană — şi burgundă — decît florentină. Voi arăta mai tîrziu că este imposibil să se menţină mai departe împărţirea tradiţională în şcoli naţionale din clipa în care dorim să descoperim resorturile intelectuale ale creaţiei figurative în Occidentul Renaşterii.

Semne purtătoare de semnificaţie, cum ar fi figurile Magilor sau cavalerul, constituie obiecte figurative mai moderne decît, bunăoară, stînca, acoperişul sau corabia.

Cu toate acestea, o dată fixate ca elemente ale limbajului plastic, ele se integrează cu cele vechi şi fac posibilă îmbogăţirea limbii. Ele posedă, într-un sens, acelaşi caracter concret : este neîndoielnic că, în zilele de spectacol, pe străzile Florenţei puteau fi văzuţi defilînd membrii familiei Strozzi, în veşminte cusute în fir. Doar Cosimo de'Medici va avea supremul orgoliu de a nu apărea decît îmbrăcat sobru, cu alte cuvinte, ieşit din comun şi mai degrabă în calitate de om de Stat, decît de cavaler.

În pofida celor spuse mai sus, semnificaţia operei nu este esenţialmente legată de descrierea moravurilor, ci de evaluarea actelor. Gentile nu era singurul care să dorească desprinderea tînărului Crai din grupul tovarăşilor săi pentru a sugera sentimentul de uimire resimţit de mulţime atunci cînd apăreau noii stăpîni ai zilei. Acest brocart, aceste pietre preţioase nefăţuite, această modă jucau un rol în viaţa societăţii şi afirmarea rolului ce revenea costumului constituia pe atunci, după cum constituie şi astăzi, una din „semnificaţiile" operei. Oamenii se ruinau pentru a fi îmbrăcaţi la modă şi se ruinau nu numai cetăţeni izolaţi, dar chiar state întregi. Nu ne dăm îndeajuns de bine seama de faptul că societăţile se exprimă în primul rînd prin obiecte inutile. Ce „nevoie" aveau oare seniorii şi neguţătorii din secolul al XV-lea să se înveşmînteze în postavuri cusute în fir şi în stofe inspirate din exemplul Orientului ? Cum s-ar fi realizat bogăţia Burgundiei şi a Veneţiei, ca şi cea a Florenţei, dacă stăpînii nu ar fi îndreptăţit mişcarea afacerilor purtînd veşminte care făceau o avere ? Se poate trăi şi fără mirodenii sau brocart ţesut cu aur, cum prea bine se poate trăi fără automobil. Mulţimile de astăzi, care îşi procură automobile pentru a nu le folosi într-un mod normal, nu aşază oare în primul plan al exigenţelor lor producţia de obiecte inutile ? Pe vremea lui Ludovic al XIV-lea, Galeria Oglinzilor de la Versailles vădea puterea regelui în aceeaşi măsură, ba chiar mai mult decît obligaţia celorlalte state de a da întîietate ambasadorilor Franţei. Societăţile nu sînt întemeiate pe acte raţionale şi direct utile nu se ştie cărei norme bine determinate de înţelepciune şi de confort. Ele trăiesc pentru şi prin

întreprinderi care le depăşesc mijloacele. La o sută de ani după Versailles, fiecare avea geam la fereastra sa. În acel moment, mobilul civilizaţiilor se deplasase : erau la modă *trumeau*-ul din lemn şi mobilele furniruite cu esenţe rare. mobilele sculptate. O dată mai mult, artiştii şi meşteşugarii determinau, ca şi în Quattrocento, ţelul material de atins. În zilele noastre, s-a recurs la publicitate pentru lansarea frigiderelor şi o parte din funcţiile artei au dispărut. Dar pictura continuă să concretizeze sub alte forme cadrele anticipate ale vieţii civilizaţiilor. Nu putem fără îndoială spune că făcînd-o, materializînd pentru oameni nevoia de lux şi de acţiune a zilei de mîine, pictura le oferă concepte identificabile cu cele pe care limba le răspîndeşte în mijlocul lor. Şi mai trebuie să ne punem întrebarea dacă o operă ca *Adoraţia* lui Gentile nu le oferea, pe lîngă un îndemn la acţiune, şi reprezentări intelectuale la fel de valabile ca multe cuvinte şi cărţi.

Simpla enumerare a elementelor care intră în compoziţia operei ne-a şi îngăduit să dăm un răspuns. Ce putea fi oare mai important pentru florentinii anului 1423 decît să ştie pe ce baze economice anume va fi stabilită activitatea lor industrială ? Exista oare o problemă mai arzătoare decît regimul cetăţii ? Cavalerii vor fi sau nu stăpînii ? Ceasul familiei de'Medici nu sunase încă şi lumea îşi amintea cu teamă de marea tulburare din generaţiile precedente. În sfîrşit, legătura dintre Florenţa şi unul sau altul din marile centre de activitate ale timpului ridică problema politicii ei externe : Veneţia sau Orientul ? Marea sau Uscatul ? Va lăsa oare Florenţa ca lombarzii, ca aceşti milanezi stăpîni pe trecătorile Alpilor, să deţină monopolul luxului aşa cum îl concepeau bogatele curţi ale Nordului ? Mai mult : tradiţia creştină este oare cu adevărat ameninţată ? Ritualurile nu trebuie oare să evolueze împreună cu epoca ? Polipticul de la Uffizi nu ridică aceste probleme sub formă de întrebare, ci dă un răspuns. Da, Florenţa va rivaliza cu formele moderne de economie, va menţine ordinea în oraş, nu se va lăsa încercuită, va păstra contacte cu ţările mării, religia va fi menţinută şi dezvoltată, dar vor fi totodată favorizaţi reprezentanţii tinerei ge-

neraţii. Luxul stăpînilor va sluji prosperităţii tuturor : la urma urmelor, Pruncul Dumnezeiesc a fost totuşi acoperit cu aur în iesle. Influenţa asceţilor şi a ordinelor de călugări cerşetori nu trebuie lăsată să precumpănească peste măsură. Şi, iarăşi, la urma urmelor, e nevoie ca ordinea să domnească în cetăţi. Tinerii burghezi vor lupta în turnire, dar o strajă călare va asigura pacea burghezilor. În capelele bisericilor, retablurile vor domina sarcofagele potentaţilor timpului, sfinţii nu vor fi izgoniţi de la locul lor de pe altarele lăturalnice, ci vor fi prezentaţi pe predele, la picioarele stăpînilor vremii. Întreg programul ansamblurilor create în Quattrocento, începînd cu capela cardinalului de Portugalia şi sfîrşind cu opera lui Ghirlandajo cîntînd gloria familiei de'Medici, învingătorii familiei Strozzi, este prezent ca potenţialitate în lucrarea de care ne ocupăm [1]. Putem spune că nu există semnificaţii într-o operă ce prefigurează astfel comportamentul a două generaţii ?

Obiectul figurativ prefigurează şi în egală măsură transpune. El creează un iluzionism cu ajutorul căruia elemente eterogene se contopesc într-un ansamblu semnificativ. El scoate în relief structuri ale imaginarului. El constituie un limbaj, diferit de limbajul vorbit, dar tot atît de eficace. Oferind în permanenţă semne atenţiei publicului, modul lui de acţiune este incantatoriu, în timp ce retorica nu izbuteşte să-şi comunice gîndurile decît memoriei. Este unul din instrumentele cu ajutorul căruia orice societate devine conştientă de sine.

---

[1] Mormîntul şi capela cardinalului de Portugalia au fost create la San Miniato în 1459 de Antonio Rossellino, fiind precedate de mormîntul lui Leonardo Bruni de la Santa Croce, de Bernardo Rossellino (1444) şi de mormîntul lui Marsuppini, de Desiderio da Settignano (1455). Asupra lui Ghirlandajo ca interpret al gloriei familiei de' Medici (printre altele în capela Sassetti din biserica Santa Trinità precum şi la Santa Maria Novella, în capela comandată de Giovanni Tornabuoni, adică nu direct de Medici, ci de familia lor în anul 1485) cf. printre altele : Enrico BARFUCCI, *Lorenzo de Medici e la società artistica del suo tempo*, Florenţa, 1945, în perioada marii expoziţii închinate lui Lorenzo la Palazzo Strozzi.

Cu toate acestea, un singur mod de abordare nu este suficient după cum este cu neputinţă să descoperim într-un singur tablou principiile generale ale artei. Cu atît mai mult cu cît, în ciuda frumuseţii şi a bogăţiei sale, retablul Strozzi este o operă fascinantă şi precoce, dar nedesăvîrşită totuşi sub anumite aspecte, o operă care, mai cu seamă, nu prefigurează prin toate părţile şi prin toate mijloacele ei stilul florentin al Quattrocento-ului pe care ne-am hotărît să-l studiem ca primă mărturie asupra formelor şi principiilor unui sistem figurativ pe cale de înnoire.

Retablul Strozzi ne mai sugerează o ultimă învăţătură. Obiectivul nostru este să căutăm, astăzi, cum au organizat artiştii florentini o suprafaţă pictată în aşa fel încît să poată combina pe ea elemente eterogene. Or, confruntînd predela cu panoul central al retablului, constatăm că Gentile a recurs la soluţii cu totul diferite de cele pe care le adoptase pentru organizarea subiectului central. Predela *Adoraţiei* este împărţită în trei panouri reprezentînd, de la stînga la dreapta, o *Naştere a Domnului*, o *Fugă în Egipt* şi o *Prezentare la Templu* (care este mai degrabă o *Circumciziune*). Temele sînt limitate la ciclul restrîns al copilăriei lui Isus şi nu există, prin urmare, nici o raţiune pentru ca un sistem diferit să fi fost ales pentru una sau pentru cealaltă din aceste compoziţii, toate pe deasupra îndeaproape legate de tradiţia legendară a Evului Mediu. Întrucît Gentile a folosit totuşi soluţii diferite, trebuie să vedem ce raţiune l-a împins să o facă.

Să notăm, în primul rînd, că cele trei panouri ale predelei nu se opun motivului central prin aplicarea unui alt sistem legat, bunăoară, de dimensiunile mai mici ale lucrării. Fiecare din aceste panouri reprezintă o opţiune diferită. *Naşterea Domnului* se prezintă ca o compoziţie ce pare la prima vedere arhaizantă ; ea reuneşte diverse obiecte figurative din repertoriul cunoscut : stînca, edicului, arborele, colinele. Cu toate acestea, ea prezintă un considerabil interes. Cerul înstelat provine de-a dreptul din tradiţia lui Giotto, dar distribuţia luminii este cu totul remarcabilă. În primul plan, ea emană, am putea spune, din trupul Pruncului-Dumnezeu şi luminează o parte a scenei, în timp ce

un al doilea izvor de lumină îl constituie figura îngerului care anunță păstorilor vestea cea bună. Gentile se vădește aici precursorul unei serii întregi de lucrări care vor jalona, în chip neregulat ce-i drept, dezvoltarea picturii italiene de la Correggio la Luca Cambiaso și Caravaggio pe o cale mai puțin frecventată decît cealaltă, cea care construiește spațiul.

Panoul central al predelei, *Fuga în Egipt,* face legătura între procedeele de organizare a cîmpului figurativ folosite în *Nașterea Domnului* și cele evidente în marele panou. Simțim aici influența școlii de la Siena. Obiectele figurative tradiționale se combină aici potrivit cu o modalitate foarte apropiată de cea specifică anumitor episoade secundare ale compoziției principale : regăsim peisajele și cetățile, în timp ce ondularea terenului central este o adaptare evidentă a stîncii din *Nașterea Domnului.* În sfîrșit, *Prezentarea* ne dovedește că se întîlnesc două stiluri și două curente de gîndire. Fundalul arhitectonic este constituit de orașul medieval, cu casele sale cubice, tăiate de ferestre gotice.[1] În centru, un foarte ciudat edicul ne reține atenția. Este o absidă gotică, dar coloanele susțin niște arcuri renascentiste, întregul edicul sugerîndu-ne, fără a-l reprezenta ca atare, un *tempietto.* În fund, la dreapta, o galerie cu arcade evocă viitorul azil al copiilor găsiți construit de Brunelleschi în anul 1419. În sfîrșit, una din figurile din stînga îndreptîndu-se spre templu poartă un costum la modă, unul din acele costume pe care le putem întîlni în miniaturile contemporane ale fraților de Limbourg, asemănător cu cele pe care le vom afla din ce în ce mai des pe *cassoni* și în scenele de gen de la începutul Quattrocento-ului. Spre sfîrșitul secolului, *Prezentarea* lui Gentile va avea un ecou în una din cele mai celebre compoziții scenografice atribuite lui

[1] A se vedea, mai cu seamă, *Nașterea Sfintei Fecioare* de la Foligno sau *Circumciziunea* de la Vatican de Ottaviano Nelli, lucrări care reprezintă spre sfîrșitul Evului Mediu o concepție foarte răspîndită în virtutea căreia elementele de desemnare a locului încadrează în arierplan un episod situat în prim-plan în centrul compoziției.

Laurana sau lui Piero della Francesca.[1] Dar, în anul 1423, cînd un artist ca Gentile introduce într-o lucrare un motiv sau un obiect inedit, el nu concepe un spaţiu liber şi articulat în afara planului operei, din care pricină nu face decît să alăture elemente şi detalii în funcţie de o suprafaţă, fără să ordoneze un sistem coerent în imaginar.

Gentile cunoaşte mai multe soluţii figurative şi le foloseşte cu discernămînt. Este o gravă greşeală să se creadă că un artist pictează potrivit manierei în care abordează spontan lumea sau potrivit metodei pe care şi-a însuşit-o în urma unui îndelung efort de educare şi de determinare unică a stilului său. Arta lui Gentile nu este legată de o viziune limitată a realului, şi mai mult decît atît, iluzia care impune, după cum am mai spus, confruntarea unor puncte de vedere şi juxtapunerea unor obiecte înscrise în serii diferite îl obligă pe artist să exploreze mai multe căi ale expresiei. Înţelegem astfel că, de fapt, caracterul stufos al compoziţiei centrale corespunde unei cercetări care n-a izbutit în mod formal să determine o metodă valabilă, eliminînd căutarea şi problematica imaginarului. Fiecare din compoziţiile juxtapuse pe retablu ne comunică o anumită informaţie asupra ansamblului problemelor care frămîntau mediul artistului.

Nu se pune aşadar problema de a se determina metoda individuală a lui Gentile sau a oricărui alt artist din vremea sa. La începutul Quattrocento-ului, există la Florenţa o anumită ordine de preocupări privitoare, pe de o parte, la ţelurile picturii şi, pe de altă parte, la mijloacele prin care poate fi creat un sistem figurativ adaptat intenţiilor moderne

---

[1] Cu privire la seria celor patru lucrări înfăţişînd ansambluri arhitectonice în spirit modern la care ne-am mai referit de cîteva ori (şi care sînt fără îndoială de Francesco de Giorgio), îl trimitem pe cititor la două articole fundamentale : Fiske KIMBALL, *Luciano Laurana and the Style Renaissance, Art Bulletin* X, 1927—1928, p. 125 (autorul atribuie lucrările lui Laurana şi le datează din perioada anilor 1470—1480) ; P. SANPAOLESI, *Le prospettive architettoniche di Urbino, di Baltimore e di Berlino, Bolletino di Arte XXXIV*, 1949, p. 335 (autorul atribuie lucrările lui San Gallo şi le datează din perioada anilor 1450—1460, ceea ce îmi pare puţin convingător). Esenţială este integrarea sanctuarului medieval în noua scenografie şi transformarea sa în templu antic.

ale pictorilor şi ale anturajului lor : comanditari ale căror dorinţe trebuie satisfăcute, un public căruia trebuie să-i fie impuse aceleaşi dorinţe. Ar fi absurd să căutăm cum s-a dezvoltat în consecinţă stilul pictural al Quattrocento-ului. Ar însemna să neglijăm atît personalitatea artiştilor, cît şi complexitatea mediului în care aceştia au evoluat. Nu există un sistem al Quattrocento-ului pus în mod progresiv la punct printr-o acţiune comună şi prin convenţa mai mult sau mai puţin tacită a mediului. Există probleme pe care le ridică simultan condiţiile sociale şi politice ale momentului şi experienţele bîjbîitoare ale limbajului figurativ aflat în plină evoluţie asemenea celorlalte sisteme contemporane de semnificare.

În definitiv, tehnica figurativă din *Adoraţia* lui Gentile ne revelează o foarte ascuţită curiozitate a spiritului, o foarte vie dorinţă de a folosi toate resursele unei epoci, un eclectism al mijloacelor şi mai multă îndrăzneală în datele limbajului, decît în mînuirea lui. Singura măiestrie absolută a artistului se manifestă însă în calitatea excepţională a facturii.

Va fi necesar ca o anumită unitate de prezentare să se stabilească între noile semne şi cele vechi pentru ca limbajul să poată evolua. Nu ne propunem să examinăm deocamdată condiţiile de dezvoltare ale sistemului figurativ al Quattrocento-ului. Încercăm să clarificăm o altă problemă, mai restrînsă : cum operează un artist din perioada anilor 1423—1427 atunci cînd vrea să lege împreună, în cadrul compoziţiei sale şi privite nu sub aspect ideologic, ci tehnic, numeroasele obiecte figurative vechi şi moderne pe care, în cazul lucrării de care ne ocupăm, le-a îngrămădit unele alături de altele pentru a exprima valori comune ?

Să ascultăm mai întîi interpretarea tradiţională, care face din realismul cunoaşterii resortul stilului lui Gentile. Uimiţi de calitatea *redării,* numeroşi critici nu s-au mulţumit să stabilească o relaţie pozitivă între perceperea şi elaborarea elementelor figurative, ci au apărat o interpretare evoluţionistă a dezvoltării generale a artei spre sfîrşitul secolului al XIV-lea şi începutul celui următor. Gentile da Fabriano este astfel prezentat în mod obişnuit drept unul dintre

reprezentanţii de frunte ai goticului internaţional, stilul care a introdus în artă realismul modern.

În ultimii douăzeci de ani s-au făcut eforturi deosebite pentru a se stabili corelaţii între diferitele centre mai puţin cunoscute decît marile ateliere din Florenţa şi Siena Quattrocento-ului. Cercetătorii s-au interesat mai cu seamă de centrele lombarde şi de atelierele din marile văi ale Alpilor. A fost pusă în valoare opera artiştilor din Verona precum şi creaţia celor din regiunea Trentino. S-a acordat, mai cu seamă după studiile lui Toesca, o mare importanţă desenatorilor lombarzi, cum ar fi Giovanni dei Grassi, precursor al lui Pisanello care este, împreună cu Gentile da Fabriano, cel mai de seamă reprezentant al acestei culturi. A fost ridicată chiar problema raporturilor dintre lumea lombardă şi Ţările de Jos, dar ea a fost de fiecare dată înscrisă în planul comparării detaliilor şi niciodată într-o perspectivă capabilă să deschidă calea unei ample interpretări. Studiile realizate de O. Paecht de la Institutul Warburg din Londra au sintetizat elementele fundamentale ale interpretării dominante astăzi.[1] Examinînd caietele de schiţe rămase de la Giovanni dei Grassi şi Michelino da Besozzo, O. Paecht şi-a propus să ne demonstreze că, cu douăzeci de ani înainte de Pisanello, bazele estetice ale artei sale şi, în consecinţă, ale unei anumite părţi din arta lui Gentile, fuseseră statornicite. Paecht a remarcat pe bună dreptate că amintitele caiete de desen ale tuturor acestor artişti constituiau mai curînd caiete de modele decît caiete de schiţe. Afirmaţie ce urma să se adevereasc㠚i în legătură cu celebrele caiete de desen ale lui Jacopo Bellini, precum şi cu numeroase alte documente. Este într-adevăr sigur că, în toate epocile, în vremea lui Villard de Honnecourt ca şi în vremea noastră, artiştii îşi transmit anumite scheme de compoziţie şi elemente de observaţie stabilizate, de folos pentru elaborarea operelor lor. Problematicul începe abia atunci cînd trebuie să hotărîm dacă foile de desen ale lombarzilor din secolul al XV-lea înregistrează transferul ime-

[1] Otto PAECHT, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, în *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950.

diat pe un suport fix al unui lucru văzut ca atare în realitate.

Potrivit opiniei formulate de O. Paecht, artiştii Evului Mediu tîrziu ar fi dezvoltat o stilizare pe atunci modernă şi devenită, la rîndul ei, tradiţională în decursul secolelor ; admiţînd implicit teoriile lui Focillon relative la viaţa formelor, el ajunge lesne, în concluzie, să considere drept originale crochiurile unui anumit număr de artişti care, contemplînd natura, ar fi elaborat o „nouă realitate" din care ar fi ieşit în scurtă vreme operele precursorilor Renaşterii. Paecht şi-a concentrat între altele atenţia asupra cîtorva foarte curioase culegeri de plante, *Ierbarele*, pe care el le consideră drept o dovadă a înnoirii facultăţii de observare directă a lumii exterioare. El vede în aceste ierbare o viziune desigur schematizată a realului, dar aflată totodată în afara căilor tradiţionale. După părerea lui, precursorii Renaşterii ar fi stilizat detaliile plecînd de la imitarea fidelă, obiectivă, a naturii, cum se întîmplă bunăoară cu amănuntele din reprezentarea frunzişurilor şi a plantelor. Pentru a întemeia o reprezentare atît de fidelă a ansamblurilor, ei şi-ar fi familiarizat în acelaşi timp discipolii cu noi decupaje reale ale lumii exterioare. S-ar fi trecut astfel de la elementele de natură la fragmentele de natură fidel reprezentate, pictura înălţîndu-se pînă la cea mai generală treaptă a realităţii ; datorită acestui fapt, în întreaga Europă s-ar fi elaborat cu timpul o viziune nouă, o viziune a lumii întemeiată pe analiza şi pe transpunerea din ce în ce mai îndemînatică, dar totdeauna la fel de fidelă, a datelor pure furnizate de simţuri.

În această perspectivă, compoziţia strînsă realizată de Gentile nu ar ridica nici un fel de probleme, deoarece, în ultimă analiză, realismul artei împinge pe ultimul plan problemele de compoziţie, care sînt prin esenţa lor probleme de organizare a unui cîmp figurativ opus naturii şi supus legilor originale ale sistemelor estetice.

În ceea ce mă priveşte, socotesc că e de neconceput să se considere că se poate obţine o schematizare selectivă a universului pornind de la simplul decupaj al realului pentru a se ajunge, din treaptă în treaptă, la niveluri com-

plexe. Fie ea figurativă, fie de alt fel, o ipoteză asupra universului nu se elaborează pornind de la determinarea unui detaliu. Sensul este de la întreg la elemente şi nu de la elemente la întreg. Nu e vorba aici de finalitate, ci de ceea ce este caracteristic pentru orice gîndire, pentru orice percepere organizată, cu alte cuvinte, e vorba de facultatea de a surprinde imediat vizibilul într-o anume structurare. Creaţia artistică este combinatorie. Artistul nu stereotipează realul, ci îl integrează. Cea mai bună dovadă în acest sens o constituie faptul că, atunci cînd ni se prezintă astăzi fragmente mărite ale realului sau ale unor opere figurative, nu stabilim niciodată spontan o relaţie simplă între întreg şi parte. Părţile mărite formează noi ansambluri, le interpretăm în funcţie de un nou demers al gîndirii, de o nouă lectură ce ne impune noi parcursuri. Este cu totul inadmisibil să se creadă că ierbarele, culegerile medicinale în care plantele au fost descrise în perspectiva unui interes particular şi a unei anumite practici, cu scopul de a uşura recunoaşterea lor de către specialist, au slujit drept suport imaginaţiei creatoare a pictorilor. Oricît de surprinzătoare ar fi redarea lui Pisanello, este evident că întreaga sa artă scoate în relief o particularitate care a fost aleasă nu în funcţie de un contact întîmplător, ci ţinînd seamă de o intenţionalitate. Hăţurile cailor săi, ca şi cele din tablourile lui Uccello, brocarturile pictate de Gentile sau de Van der Weyden, sînt studiate cu o extremă atenţie, nu numai deoarece ele sînt menite să fie integrate în ansambluri care trebuie să prezinte în toate părţile lor componente acelaşi grad de precizie în redare pentru a fi coerente, ci şi deoarece ele ne trimit la acte şi valori instituţionale. Mai exact, relaţia care, într-o operă de artă sau într-un ansamblu de opere alcătuind un sistem, asociază elemente disparate atît prin originea lor naturală, cît şi prin importanţa ce le revine în ansamblul figurat, este o relaţie exterioară semnificaţiei intrinseci a elementelor. Dacă Magii, caii, oraşele, stînca, edicului, Sfînta Fecioară coexistă în *Adoraţia* lui Gentile fără ca pe noi să ne surprindă această coexistenţă, explicaţia este că artistul a izbutit două lucruri. În primul rînd, să picteze un tablou ; în al doilea rînd, să confere

elementelor constitutive ale unui ansamblu disparat același grad de realitate, adică de verosimil. Or, acest lucru nu i-a reușit decît datorită faptului că a tratat fiecare din părțile integrate ale operei sale cu un atît de mare rafinament și că a impus tuturor părților o atît de desăvîrșită unitate de convenție — și nu de realitate. Unitatea unei opere nu rezidă niciodată în izvoarele și modelele ei : ea este în întregime determinată de factura ei și, în același timp, de legătura imaginară dintre părți și elemente. Singura realitate a artei o constituie operele, niciodată modelele ori izvoarele de inspirație. Realismul și iluzionismul imaginii nu decurg din relația care unește întregul sau părțile cu anumite ansambluri de semne sau de fenomene, chiar analoge, constituite mai înainte.

Legătura dintre multiplele elemente acumulate de Gentile în cadrul unei compoziții principale nu trebuie căutată în relația obiectivă dintre fiecare detaliu și lumea exterioară. Numeroasele elemente ale *Adorației Magilor* semnifică prin relațiile lor ; sensul general nu este dat prin referință la concret, ci la imaginar. Această stare de fapt nu ne face numai să respingem naivele teze ale realismului viziunii, ci să punem sub semnul întrebării o anumită concepție generală a „semnificației" unui sistem de semne.

După cum s-a observat pe bună dreptate, rațiunile psihologice ale unuia și aceluiași act nu sînt identice de la un individ la altul. Situația este aceeași în cazul interpretărilor unui fapt dat, fie el natural, fie cultural. Cu toate acestea, trebuie să constatăm că „ceea ce a devenit conștient în principiu a devenit astfel pentru toți o dată ce noțiunea a fost exprimată, tot așa cum soarele strălucește pentru toți de îndată ce a răsărit. Spiritul este esențialmente comunicabil ; atunci cînd se exprimă perfect e cu neputință să nu-l înțelegi. Căci dacă se exprimă perfect, el este de o limpezime obiectivă, iar o formă de o limpezime obiectivă stabilește un raport necesar între problema concepută în mod abstract și condițiile generale ale cunoașterii. Dar, de fapt, ceea ce spiritul posedă cu valoare de comunicabil și

transmisibil nu comportă numai limpezimea în sens intelectual : această transmisibilitate se aplică oricărei corespondenţe între sens şi expresie... Or, această expresie este, în sensul cel mai larg al cuvîntului, logică întrupată" [1]. Acest excelent text rezumă punctul de vedere al unui „amator". El precizează perfect resortul semnificaţiilor redate pe cale figurativă. Caracterul combinatoriu, constelant, al sistemului este pus în lumină, ca şi realitatea esenţială a actului figurativ legat de o pluralitate de înţelegeri, de o problematică a imaginarului, şi nicidecum de identitatea — element cu element, dacă putem spune astfel — a mijloacelor sistemului.

Această concepţie se opune încă o dată tezelor deduse din actuala teorie a limbajului, atît în implicaţiile ei generale, cît şi în aplicaţiile ei particulare la artele figurative. „În orice domeniu — ni se spune — un sistem de semnificare nu se poate construi decît pornind de la cantitatea discretă." [2] Se spune de asemenea că generalul este atins prin delimitarea şi reducerea elementelor. Fundamentul acestei teorii rezidă în aceea că limbajul, în care se întrupează mecanismele vieţii spiritului, ne îngăduie să plecăm de la un continuum reflectînd substanţa naturii, mereu prezentă în jurul nostru, cu scopul de a realiza în ea decupaje potrivit cu capacităţile noastre conjugate de acţiune şi de intelectare, în care îşi au obîrşia limbile, miturile şi, în general, toate sistemele semnificative. Ceea ce presupune o întreagă serie de consecinţe care interesează direct felul nostru de a înţelege sistemele figurative în rîndul celorlalte sisteme. Şi, mai cu seamă, faptul că baza înţelegerii noastre o alcătuiesc întotdeauna calităţile sensibile ; că orice sistem logic reflectă învăţămintele cu adevărat valabile ale percepţiei noastre sensibile a universului ; că subiectivitatea noastră reflectă sistemul logic al cosmosului ; că şirurile logice nu au un conţinut, slujind numai la conotarea valori-

[1] Hermann KEYSERLING, *Analyse spectrale de l'Europe, Médiations*, Paris, 1965, p. 36.

[2] André MARTINET, *Eléments de linguistique générale*, Paris, 1960, pp. 26—29.

lor ; că funcţia esenţială a spiritului activ şi instaurator al unor sisteme de notaţie sau de reprezentare este de a materializa demersul pe care îl întreprinde pentru a realiza un decupaj raţional — cu alte cuvinte, obiectiv — al continuumului senzaţiei încarnînd prezenţa unor substanţe eterne, cu scopul de a substitui unor cantităţi desprinse din masa indistinctă a „informaţiilor" primite de simţurile noastre, o serie de elemente discrete, semnificative şi, mai mult decît atît, susceptibile de a fi asimilate. [1]

Aceste teorii se întemeiază pe credinţa că simţurile noastre primesc mesajele unui univers structurat după legi cu care spiritul nostru se identifică. Să fim drepţi : nu este aici vorba cîtuşi de puţin de platonism, o dată ce noţiunea ideilor dispare. Nu surprindem sufletul lumii printr-un sistem de valori sintetice care ar sluji, metaforic vorbind, drept cheie pentru reflecţiile noastre ; îl cuprindem cu toate acestea prin intermediul unor facultăţi care nu selectează valorile parţiale ale realului observat, ci mecanismele întregului. Toate activităţile noastre s-ar reduce în ultimă instanţă la codare, existenţa celor cinci simţuri cu care sîntem înzestraţi determinînd existenţa cîtorva sisteme privilegiate, dar capabile să se suprapună între ele şi legate, în ultima analiză, de o realitate pe de-a întregul străină spiritului nostru. În plus, aceste coduri s-ar putea înlocui unul cu altul, cel utilizat de limbaj fiind doar dat *a priori* ca singurul complet. Rezultă pe lîngă aceasta că semiologia actuală stabileşte ca principiu că raporturile logice folosite de coduri pentru a se constitui sînt transferabile ca atare de la un sistem la celălalt. Într-adevăr, fiind lipsite de conţinut, raporturile logice posedă o existenţă în sine. Ele ne

[1] Ca şi problemele comunicării, structurilor, consumului, intuiţiilor psihice, şi problema informaţiei este astăzi în general rezolvată într-un mod simplist. Refuzînd şi în acest domeniu să mă angajez pe terenul teoriei în cadrul lucrării de faţă, nu pot decît să repet că am urmărit să propun exemple de lectură a unor opere picturale care au scăpat, în mod evident, atenţiei teoreticienilor specializaţi în celelalte discipline ale gîndirii în acţiune. Ceea ce nu mă împiedică să subliniez cu cîtă insistenţă ne obligă analiza faptelor şi a sistemelor figurative să punem sub semnul întrebării principii ce au neglijat un izvor — totuşi — capital de informaţie.

îngăduie să stabilim aceleaşi raporturi şi aceleaşi conexiuni în orice tip de activitate de percepere sau expresie ; raporturi comparabile putînd firește să se stabilească între elementele unui mare număr de conţinuturi diferite, acestea din urmă fiind legate de diferitele cîmpuri de sensibilitate care conferă aparenţă sistemului şi, prin intermediul lui, imuabilului cîmp spaţio-temporal în care societăţile se mişcă. Miturile, tipuri remarcabile ale acestor sisteme de relaţii non-verbale, sînt construite, bunăoară, în temeiul unei logici a calităţilor sensibile care nu stabileşte o demarcaţie netă între stările sensibilităţii şi proprietăţile cosmosului. Rezultă, aşadar, că ar exista, în genere, un izomorfism perfect între toate sistemele şi între toate codurile, începînd cu figurile astronomice din cele mai vechi timpuri ale istoriei şi sfîrşind cu miturile sociale şi limbile din zilele noastre.

Funcţia semantică ar fi unică şi ar coincide cu modurile de expresie. Ele ar conota o realitate. Singura noastră activitate mintală ar fi, aşadar, una selectivă, ea neinstaurînd nimic. Pe lîngă aceasta, modurile de conexiune ar fi identice de la cod la cod şi de la sistem de semnificare la sistem de semnificare, fiind, ca şi elementele discrete selecţionate în desfăşurarea fiecăreia dintre activităţile noastre expresive, transpunerea exactă a unor legături aflate în afara oricărei acţiuni omeneşti.

Lăsînd deoparte orice discuţie de doctrină, ne vom mărgini să constatăm că exemplul ales de noi, retablul Strozzi, nu pare nicidecum să justifice aceste teorii. Observăm în primul rînd că amintitele cantităţi discrete, elementele, nu constituie cîtuşi de puţin un decupaj realizat în materia unui continuum sensibil. Este de prisos să revenim asupra naturii şi originii acestor elemente, dar putem considera că ele nu sînt deduse de artist din observarea nemijlocită a lumii exterioare. Aceste elemente figurative nu sînt numai produsul unei îndelungate elaborări culturale, ci, mai mult, sînt eterogene, extrase din ansambluri de cultură deosebite şi, pe deasupra, încărcate cu bună ştire cu noi intenţii. Dacă Gentile pune accentul pe cel mai tînăr dintre Magi, nu este mai puţin evident faptul că alegerea scenei respec-

tive — *Adoraţia,* afirmă voinţa tinerilor de avangardă de a domina societatea vremii lor, fără a o răsturna însă ; tot astfel, după cum am mai arătat, Magii au grijă să se oprească în călătoria lor atît în porturi, cît şi în oraşe. Pe scurt, elementele figurative au fiecare o semnificaţie actuală şi voit limitată, cu totul de neînţeles în afara mediului în care a fost conceput retablul.

Principiul de organizare a operei nu este dedus dintr-un decupaj analitic al senzaţiilor încercate de artist în faţa unui spectacol ocazional. Modelul lui Gentile este în spiritul său. Resortul care leagă elementele nu se află în afara lui. Opera nu este un codaj al trăitului universal. Este perfect adevărat că *Adoraţia* poate fi citită nu numai de artist sau de contemporanii săi. Dar şi de astă dată nu o înţelegem — în alt chip, de altminteri — decît referindu-ne la experienţe vizuale ale momentului. Nu o descifrăm şi nu o gustăm în funcţie de valorile atribuite de către contemporani episodului central al legendei şi tuturor elementelor accesorii care l-au înconjurat, ci în dubla perspectivă a unei evaluări istorice şi estetice a înţelesurilor ei generale. Ne îndreptăm atenţia asupra contexturii tehnice a operei şi îi cerem să ne lumineze în privinţa mecanismelor de elaborare a operelor de artă ca atare, făcînd speculaţii asupra condiţiilor experienţei vizuale în temeiul unui caz în care unicul se afirmă ca o realitate ce poate fi desprinsă de semnificaţia anecdotică. Pe lîngă aceasta, opera lui Gentile este pentru noi o mărturie a Quattrocento-ului, a personalităţii lui Gentile da Fabriano şi a modurilor de gîndire din vremea sa în aceeaşi sau chiar în mai mare măsură decît este un mesaj asupra legendarei *Adoraţii.* În sfîrşit, această lucrare ne ajută să dezvoltăm actualul nostru simţ al experienţei vizibile prin intermediul căreia comunicăm cu marii creatori ai trecutului, după cum comunicăm cu contemporanii noştri.

A reconstitui forma sensibilităţii unui pictor este pentru noi tot atît de important pe cît este să o reconstituim pe cea a unui Boccaccio sau a unui Poliziano. În perspectiva actuală a istoricilor de artă, această idee, cea a valorii intrinseci a personalităţii fiecărui artist, şi-a pierdut din

pondere. Artiştii sînt consideraţi drept agenţi de execuţie, drept simpli scribi transpunînd, potrivit anumitor tehnici mecanice, învăţămintele şi mesajele mediului lor. Este cu toate acestea evident că şi atunci cînd cunoaştem subiectul unui tablou, cînd cunoaştem în plus elementele lui constitutive, nu ştim nimic despre operă. Aceeaşi descriere este aplicată la lucrări cu totul diferite între ele. Nu neg că imaginea de serie există, că ea reprezintă o mare majoritate. Dacă luăm în consideraţie producţia globală a oricărei societăţi, pictura este o activitate artizanală, inseparabilă de meşteşug. Trebuie să constatăm totuşi că imensa masă a producţiei, care rămîne la acest nivel în toate epocile, repetă formule ale căror prototipuri le regăsim întotdeauna într-un foarte mic număr de opere. Cea mai mare parte a activităţilor figurative este o activitate de repetare. Dar tocmai faptul că operele artizanale ne trimit la un mic număr de modele face ca ele să semnifice. Atunci cînd e vorba de obiecte materiale, această deosebire între prototip şi serie este admisă fără ca nimeni să ridice nici cea mai mică obiecţie ; există milioane de maşini de un anumit tip şi cine se va găsi oare să nege că există o diferenţă de natură între primul DS [1] şi nenumăratele exemplare care circulă astăzi ? Teoriile privitoare la decupajul unui continuum cosmic neglijează acest aspect selectiv al activităţii culturale. Probabil nu reconstituim niciodată nici intenţia conştientă a creatorului, nici lectura curentă a unei epoci. Nu vedem însă raţiunea care ne-ar face să punem sub semnul întrebării dacă nu valoarea conexiunilor exterioare ale operei, cel puţin valoarea reţelei de conexiuni lăuntrice care oferă curiozităţii noastre centrul ei legitim de interes şi de formulare.

Nu am ţinut seamă pînă în prezent, în toate analizele noastre, decît de raporturile de semnificaţie dintre operă, pe de o parte, şi mediul şi spectatorii ei, pe de alta, neglijînd cu totul să considerăm tabloul în sine. Or, dacă admitem drept legitim interesul acordat personalităţii intime a artistului, este necesar să ne întemeiem pe un izvor de

[1] Model scump de automobil produs de grupul Citroën (n. tr.).

cunoaştere pe care semiologia actuală nu îl respinge, dar îl ignoră în întregime, şi anume pe calităţile plastice ale operei realizate.

Deşi reprezintă una din „dimensiunile" incontestabile ale operei, raporturile care marchează înrădăcinarea lucrării şi a autorului ei în universul natural şi în cel omenesc nu constituie decît un mod de abordare oarecum secund, presupunînd de fapt că spectatorul surprinde în prealabil realitatea proprie a tabloului, care este o realitate figurativă. Pentru a analiza *Adoraţia Magilor,* am ales ca punct de plecare opinia potrivit căreia un tablou ne oferă posibilitatea de a surprinde în imediat şi într-o anume ordonare semnificaţiile vizibilului. Cu toate acestea, o compoziţie figurativă impune şi o descifrare în timp. Şi este tot atît de sigur că această ordonare a vizibilului nu ne conduce numai la descoperirea unor obiecte şi semne reprezentative pentru valorile optice şi credinţele pe care artistul le împărtăşeşte cu mediul său. O operă figurativă este, în sine, o creaţie. Ea nu poate fi înţeleasă, citită, decît atunci cînd cunoaştem mijloacele tehnice pe care autorul le-a folosit pentru a integra experienţe vizuale şi semnificaţii într-un ansamblu material care posedă o existenţă în sine.

În ce mă priveşte, atunci cînd vizitez o expoziţie sau un muzeu, nu sînt niciodată interesat în primul rînd să recunosc „subiectele" tratate. Operele îmi vorbesc nemijlocit ; ele sînt înzestrate cu calităţi pozitive ce pot fi pe deplin definite, prin nimic subiective şi asupra cărora iubitorii de pictură se înţeleg cu cea mai mare uşurinţă. E de la sine înţeles că recunoaşterea unui anumit nivel estetic nu atrage după sine o adeziune totală la gustul unui artist. Un pictor, ca şi un scriitor, ne poate cîştiga stima fără să ne emoţioneze şi fără ca noi să participăm din plin la presupoziţiile stilului său. Important este să devenim conştienţi de faptul că subiectul nu defineşte opera, că, în al doilea rînd, surprinderea vizuală a unui ansamblu figurativ este revelatoare şi mai cu seamă primă, condiţionînd însă un proces, cel al cunoaşterii analitice, care se dezvoltă ulterior. Trebuie să înţelegem, de asemenea, că acest al doilea proces de descifrare a imaginii, întemeiat pe aprofundarea

cunoaşterii figurative, nu are drept obiect doar reperarea unor elemente dinainte cunoscute — sau susceptibile de a fi cunoscute — prin intermediul unor alte tipuri de experienţă şi de activitate mintală ; trebuie să înţelegem că ţelul reflecţiei noastre nu este să regăsim îndărătul imaginii senzaţia frustă a unui real dat şi imuabil sau a unei semnificaţii sociale ce ar putea fi exprimată şi pe altă cale. În ultimă analiză, o imagine constituie, *în sine,* un tip de obiect strict autonom în punctul de întîlnire dintre real şi imaginar. Contemplînd imaginea, căutăm în egală măsură structura ei, cît şi structura realului infinit de complex care i-a dat naştere. Şi, indiscutabil, această structură ne trimite la o ordine combinatorie în care se reflectă un decupaj al spiritului, mărturie în acelaşi timp a unei funcţii, a unei facultăţi specifice a omului, şi a uneia din formele de moment în care se materializează în mod necesar această facultate. Putem constata astfel că, în mit şi în structura unui mit oarecare, sînt prezente anumite aspecte generale ale gîndirii mitice ; că într-o tragedie de Racine există o formă limitată dar perfect definită a gîndirii literare, precum şi anumite aspecte globale ale oricărei gîndiri dramatice şi discursive.

Adoraţia Magilor ne prezintă opera unui artist care acumulează pe o suprafaţă minimă uriaşa învăţătură a predecesorilor săi, adăugîndu-i cu bună ştire o nouă învăţătură. Debordanta bogăţie a elementelor care ne trimit la ansambluri de semnificare străine şi chiar opuse între ele nu trebuie să ne ascundă faptul că artistul s-a ridicat în acelaşi timp pe acea treaptă de integrare a vizualului care face ca opera lui să constituie atît o uriaşă comoară vădind cultura personală a artistului şi a anturajului său, cît şi un sistem inedit care nu se situează la nivelul posibilelor, ci al organizatului şi care accede la existenţă. Cu cît este mai mare infinitatea detaliilor pe care le descoperim meditînd în faţa ei, cu atît ne uimeşte mai mult armonia întregului, precum şi eficacitatea dispunerii soluţiilor tehnice adoptate în mod deliberat. Nu din întîmplare descoperind această pînză, ochiul este reţinut mai întîi de figura celui mai tînăr dintre Magi. Nu din întîmplare episoadele se grupează în jurul

lui într-o rețea de linii și de suprafețe colorate care slujesc drept suport pentru surprinderea optică privilegiată a figurii centrale și ne dau, în același timp, posibilitatea să descoperim nu o rețea confuză de semne, ci un sistem de episoade ierarhizate. Ierarhia semnificațiilor este inseparabilă de ierarhia formelor, arta lui Gentile constînd în aceea că el a creat un sistem în care există o relație dialectică, dar strict figurativă, între întreg, părți, real, perceput și imaginar.

Adorația este un adevărat obiect, admirabil constituit ca un organism de precizie. Ea nu prezintă un bilanț de cunoștințe, ci un model, un prototip care ne incită să înlănțuim percepțiile noastre vizuale într-o ordine anume. Gentile a dorit această opoziție între mulțimea episoadelor și degajarea unei semnificații globale. El nu a cules un mesaj risipit în univers și în societate. El nu a codat o gîndire de împrumut în virtutea unei ordini date din afară. El a ales în mod deliberat această soluție în care o multitudine de detalii eterogene este opusă unui episod pregnant reliefat. Considerată în sine, această perfectă subordonare a unei realități multiple față de un singur personaj traduce în termeni plastici voința celui care comandase opera : în acea vreme, familia Strozzi se simțea chemată să impună cetății propria ei ordine. Familia Strozzi nu dorea să-i distrugă varietatea, dar voia să se impună tuturor clanurilor și tuturor profesiilor. Familia de' Medici o va detrona, dar, întrucît planul lui Cosimo va fi același, arta lui Gentile va sluji drept model stilului precumpănitor în timpul cîrmuirii acestui prinț. Opera lui Gentile, care reprezintă suma cunoștințelor anterioare, este astfel — dintr-un anumit punct de vedere — și una din primele lucrări ale unei lumi noi.

Meșteșugul pictorului nu constă numai în a înregistra pasiv senzațiile și a integra opiniile curente. El necesită o amplă cunoaștere abstractă, o previziune și o metodă. Chiar în epoca în care s-a întemeiat doctrina potrivit căreia țelul picturii este iluzia și, mai cu seamă, iluzia reliefului, cu alte cuvinte, în epoca lui Vasari, artiștii Renașterii nu au încetat nici o clipă să se considere drept interpreți *activi* ai ordinii senzațiilor vizuale. În secolul al XV-lea și în cel următor,

concepţia picturii a fost foarte mult influenţată de rivalitatea cu sculptura : umbrele lui Donatello şi Michelangelo luptau cu umbrele lui Masaccio, Rafael şi Leonardo. Pentru a ne convinge de acest adevăr, este de ajuns să citim introducerea în care Vasari evocă dezbaterea dintre pictori şi sculptori. În nici un caz însă, nimeni nu a contestat vreodată pe atunci că arta nu urmăreşte numai să transpună universul exterior pe o suprafaţă sau într-un bloc de materie brută, ci şi să materializeze o formă desenată mai întîi în imaginaţia artistului. Or, desenul traduce o judecată ; el nu constituie o simplă practică. Forma corpurilor, spune Vasari, este desenată în imaginaţia artistului şi nu ne este dată de natură. Dacă desenul slujeşte pentru a fixa conturul figurilor în timp ce culoarea îngăduie să se determine aparenţele superficiale ale corpurilor, ne servim de desen şi culoare nu pentru a exprima ceea ce a creat Natura, ci pentru a întrupa concepţiile spiritului.[1] Abia cu mult mai tîrziu, în secolul al XIX-lea, s-a produs în Academii şi sub influenţa fotografiei nou apărute alunecarea care avea să păgubească atît de mult înţelegerea artei. Locul absolut precumpănitor acordat reţetelor perspectivei a făcut ca intenţiile oamenilor din Quattrocento să fie în întregime de neînţeles. Din fericire însă, operele lor sînt mărturii grăitoare, cu condiţia să ne străduim a le citi ferindu-ne de clişeele curente.

Urmînd să revin mai tîrziu, înscriindu-mă într-o perspectivă a dezvoltării istorice a stilului Renaşterii, asupra semnificaţiei desenului în Quattrocento, voi sublinia aici că nici un artist şi nici un critic conştient de puterile şi de mijloacele picturii nu a uitat vreodată faptul că desenul nu constituia decît unul din mijloacele pictorului, înzestrat şi cu minunatul instrument al culorii.

Este necesar să insistăm şi asupra acestui punct. Culoarea constituie o unealtă care se adaptează cu aceeaşi precizie ca şi linia la unul din aspectele distincte dar esenţiale

---

[1] VASARI, *Le Vite...*, ed. Milanesi, vol. 1, p. 169, în : *Introduzione alle tre arti del disegno.*

ale cuprinderii conştiente a realităţilor figurative. Culoarea nu joacă faţă de desen un rol complementar, cel puţin în sensul că ea nu desăvîrşeşte o ordonare sensibilă ce poate fi pe de-a întregul determinată de formă. Conurile şi bastonaşele retinei sînt complementare în percepţia optică, ele joacă un rol paralel şi egal în perceperea naturii potrivit cu ordinea omenească. Informaţiile lor sînt simultane, ele nu se succed în creierul nostru, între ele nu există un raport de însumare. Viziunea globală este realizată prin corelarea a două serii de informaţii. Avem de a face cu o confruntare şi cu o ordine combinatorie, nicidecum cu o însumare.

Dacă insistăm puţin asupra acestui punct, o facem deoarece şi astăzi încă mai vedem răspîndindu-se în acest domeniu concepţiile cele mai aberante. Unul din spiritele noastre cele mai alese nu a dezvoltat oare cu puţină vreme în urmă o teorie asupra caracterului obiectiv, realist, al culorii ? În timp ce sunetele pe care le foloseşte muzica, artă prin excelenţă intelectuală şi nobilă, ar fi nişte elemente extrase fără îndoială din natură, dar elaborate şi, ca să zicem astfel, umanizate, culoarea ar face din pictură o artă secundară din pricină că pictorul ar proceda la o simplă acţiune de reperare şi apoi de transferare a unui element dat. Nu este de mirare faptul că un erudit nu este sensibil la universul vizualului. Dar, dacă ar folosi sacrosancta lingvistică, i-ar veni uşor să-şi dea seama de greşeală şi să scape într-un fel de albeaţa care-i acoperă ochii. De la Goethe încoace, se ştie că şi culorile îşi au o lege a lor, diferită de cea care explică drumul undelor luminoase. Se ştie că celulele specializate ale retinei recepţionează stimuli care nu înregistrează un dat, ci trezesc o activitate specifică a anumitor celule ale creierului. Anumite unde de lumină se află astfel selecţionate şi dau naştere unei activităţi originale a spiritului. Ordinea culorilor nu poate fi redusă la ordinea percepţiilor luminoase sau la cuprinderea optică a maselor şi volumelor, a suprafeţelor, planurilor şi contururilor de către ochiul omenesc. În pictură, culoarea constituie un sistem complet de percepere şi de reprezentare care se asociază, se combină, cu sistemul formal fără a se subordona legilor acestuia din urmă. Mai mult decît atît : gamele cromatice

nu depind direct de tonurile obiectului natural, ele nu constituie o proprietate constantă a obiectelor lumii exterioare. Asemeni conturului şi formei, ele reflectă sisteme de relaţii mobile, dar instituţionalizate, adică generînd scheme relativ fixe la scara generaţiilor.

Culoarea este o invenţie omenească ; perceperea culorilor este mobilă în raport cu societatea ; gama culorilor nu a fost descoperită decît cu un secol în urmă ; numărul pigmenţilor în baza cărora se realizează totalitatea acestei game este extraordinar de limitat ; oricare ar fi ipoteza admisă, un pictor nu a pus niciodată, dar absolut niciodată, ca atare, o tentă luată din natură alături de cea vecină cu ea pentru a *colora* un tablou — iată tot atîtea adevăruri evidente, tot atîtea adevăruri a căror ignorare ruinează orice judecată care le trece cu vederea sau le neagă. Ştiu, fără îndoială, prea bine că problema realismului culorilor a fost ridicată în Quattrocento şi în aceleaşi cercuri în care s-a născut cu timpul teoria, prost înţeleasă, proclamînd primatul perspectivei liniare. Dar, atît în ce priveşte rolul exclusiv al perspectivei în construirea unui tablou, cît şi în ce priveşte realismul culorii, nu s-a ajuns la naivităţi decît în atelierele secolului al XIX-lea. Viaţa culturală a societăţii nu poate fi studiată în temeiul unei informaţii cîştigate la un curs de acuarelă pentru tinere domnişoare.

Cititorul va găsi în plus o îndeajuns de amplă documentare de abordare în lucrările unui colocviu pe care l-am organizat, cu zece ani în urmă, împreună cu colegul meu I. Meyerson. Din punct de vedere lingvistic şi, în egală măsură, din punctul de vedere al tehnicilor, informaţia de bază poate fi uşor găsită în această sursă. Aflăm astfel că, la toate nivelurile şi, mai cu seamă, la nivelurile primitive, orice culoare — iar numărul acestora este limitat la cîteva unităţi — comportă în sine o valoare diferenţială de reprezentare. Orice culoare este simţită de artist în funcţie de emotivitatea sa şi de practicile mediului său ; niciodată în funcţie de culoarea locală a obiectului. Atunci cînd se vorbeşte în artă de realismul culorii locale, nu se urmăreşte fidelitatea faţă de materia colorată care acoperă obiecte mai mult sau mai puţin îndepărtate şi întotdeauna afectate

în aparența lor de eșalonarea lor în spațiu și de lumina care cade asupra lor, ci de coloratura *aparentă* pe care ele o îmbracă într-o situație dată. O pînză compusă dintr-un ansamblu de obiecte sau de figuri colorate în funcție de culoarea lor „adevărată" ar fi ilizibilă.

Și în acest domeniu, Quattrocento-ul a cunoscut ispita realismului, cel puțin în planul doctrinelor. Vorbind despre Uccello, Vasari scrie că „el nu respectă cîtuși de puțin principiul de a picta obiectele în culorile care le sînt potrivite, căci imaginația îl face să coloreze cîmpiile în albastru, cetățile în roșu și edificiile în diferite culori, după cum i se pare a le vedea" [1]. Și Vasari precizează că „obiectele nu trebuie pictate într-o altă culoare decît cea pe care o au cu adevărat". Rămîne să vedem în ce măsură doctrina este aplicată în practică. Același Vasari susține, într-adevăr, în altă parte că pictura este o suprafață plană acoperită de plăci de culoare, adăugînd că, datorită unui desen corect, contururile circumscriu figurile și că întreaga compoziție se prezintă ca un sistem colorat ulterior în tente armonizate între ele în funcție de cîteva principii foarte precise. Centrul pînzei, corespunzînd cu centrul compoziției, trebuie să fie pe jumătate luminat ; pînza trebuie să fie obscură către extremități și în fundal ; între aceste două planuri culorile trebuie să fie mijlocii, adică între clar și obscur ; pe lîngă aceasta, tot ce este închis între o linie alcătuind un contur și o altă linie se reliefează și ne apare modelat, detașat din tablou ; gradațiile de claritate realizate în compoziția pînzei ne îngăduie astfel să distingem în amănunt eșalonarea obiectelor. De unde rezultă că teoria care proclamează realismul tonului local este contrazisă în gîndirea lui Vasari — maestru al picturii — de doctrina care dictează ordonarea unui tablou, și că noțiunea de materialitate a tabloului este tot atît de importantă ca și cea a valorii comunicative a părților acestuia.

Nu trebuie dar să investigăm doctrina Școlii, ci practica operelor create de regula după care s-au călăuzit artiștii.

---

[1] VASARI, *Le Vite...*, ed. Milanesi, vol. II, p. 207, în : Notă asupra lui Uccello.

Or, chiar dacă admitem că pictorii coloriști nu constituie decît unul din curentele artei occidentale, sîntem nevoiți să constatăm că nici desenatorii înșiși nu fixează în mod slugarnic pe pînză cîmpurile menite să poarte culoarea locală fără nici o selecție. Nu hazardul i-a oferit lui David minunatele lui game de culori ; se folosesc cuvinte cu două înțelesuri. Pictorii reproduc pe pînză și pe ziduri spectacole pregătite și inventate. Este în afară de orice îndoială că David a ales tenta drapajelor și și-a ordonat culoarea înainte de a lua penelul în mînă. Dar nu dovedim astfel decît un singur lucru : fie că e vorba de formă, fie că e vorba de culoare, modelul artei este o natură *adaptată*. Cu alte cuvinte, unul din acele realuri organizate de om asemeni gamei bine temperate a muzicienilor clasici.

Să mai citim, de asemenea în Vasari, tot ce este legat de rolul pe care l-au jucat cartoanele în elaborarea compozițiilor figurative, oricare ar fi fost ele. Întreaga Renaștere a lucrat pe cartoane, sau chiar pe machete cu trei dimensiuni. Cartonul este suportul pe care artistul elaborează dispunerea, cu alte cuvinte — studiază repartiția spațiului în jurul figurii pe care o execută, în așa fel încît intervalele să fie potrivite cu imperativele judecății sale, iar fundalul să fie ocupat într-un loc și degajat într-altul. Și tot la nivelul cartonului se manifestă invenția care grupează într-un subiect patru, zece sau douăzeci de figuri respectîndu-se potrivirea și reciprocitatea lor, în așa fel încît — orice lucru fiind fixat în funcție de întreg — să domnească concordanța ; viața și relieful sînt adăugate în stadiul realizării ulterioare a picturii propriu-zise, adică tocmai în stadiul aplicării culorilor.

Și mai putem citi în Vasari — după cum o putem constata de fapt — că artiștii aveau obiceiul de a-și dezvolta gîndul trecînd de la desenul și de la schița care fixează prima eboșă, fie că e vorba de combinațiile semnificative sugerate de hazardul unei întîlniri, fie de ideile de organizare a ansamblurilor, la cartoane, adică la studiile combinatorii făcute nu după natură, ci în atelier, în vederea realizării definitive. Tot din Vasari aflăm că, după ce cartonul a fost transpus pe suprafața ce urma să fie pictată, artistul

nu se poate mulţumi să coloreze părţile, întrucît simpla juxtapunere a plăcilor de culoare ar da naştere unei lipse de unitate. Vasari spune că artistul trebuie să fie atent „să nu facă un covor de culoare sau un joc de cărţi, ci să ordoneze figurile şi obiectele cu armonie, păstrînd cele mai frumoase şi cele mai strălucitoare culori pentru figurile principale şi avînd mereu în minte nevoia de a progresa de la clar spre obscur, în degradeu către fundal, fără a uita umbrele purtate şi reflexele".

Cele cîteva rînduri pe care i le consacră epuizează aproape problema. Este totuşi dificil să analizăm această temă cu o precizie satisfăcătoare. Spre deosebire de opinia curentă, culoarea nu constituie un mijloc tehnic complementar faţă de cele care depind de desen. Ea este în sine un mijloc de expresie. În raport cu linia, cu desenul, ea constituie o dimensiune, opozabilă lor în acelaşi fel în care noţiunea de loc este confruntată cu cea de timp. De ce oare, în această carte, rolul culorii ne apare întrucîtva redus ?

Această lacună a analizelor noastre se explică prin două raţiuni majore. În primul rînd, elementele dezbaterii nu pot fi înfăţişate. Reproducerea în culori nu satisface decît pe cei care atribuie culorii doar o valoare de complement. Chiar dacă, uneori, foarte rar, un document se apropie într-adevăr de model, el nu ne dă *niciodată* iluzia lui. El este în mod necesar înşelător. În al doilea rînd, problemele culorii au fost atît de puţin studiate încît ne lipsesc observaţiile pozitive necesare pentru a întemeia o doctrină. Este incontestabil că, în toate epocile, pictorii au surprins în opere calităţile şi metodele. Dar le-au folosit apoi în alte lucrări de pictură. Singurele comentarii pe care le-au făcut asupra lor sînt propriile lor opere. Adevărata — şi singura — istorie critică a culorii o aflăm în dezvoltarea picturii în cadrul unei societăţi date. Orice este formă, desen, beneficiază — ca să spunem aşa — de o neînţelegere. Chiar oamenii cu totul străini de sensibilitatea picturală reperează într-un tablou, cu condiţia ca acesta să fie figurativ, anumite elemente de recunoaştere. Ei nu le privesc, se înţelege, într-o perspectivă adecvată ; ei fragmentează tabloul pentru

a extrage astfel din el elemente asimilabile cu învăţămintele experienţei lor operatorii. Vizualul le rămîne în întregime închis, dar ei regăsesc în mod valabil obiectele ce le sînt familiare şi le raportează în chip cu totul firesc la acel decupaj al realului pe care li-l impune limba şi comportamentul de zi cu zi. Asemeni realităţilor vizuale, nici realităţile operatorii ale artei nu le sînt accesibile. Nu le putem imputa totuşi nici o carenţă. Nici unul din noi nu înţelege spectacolul universului în funcţie de aceleaşi atitudini şi de aceleaşi aptitudini de acţiune. Problema culorii nu este atît o problemă de înţelegere, cît una de transpunere. Dacă este posibil să analizăm verbal materialul de obiecte şi chiar de forme pe care îl foloseşte artistul, explicaţia rezidă în faptul că acesta din urmă a luat amintitele materiale din spectacolul concret al universului. Pictorul este angajat în viaţa comună tocmai prin figuri, obiecte şi forme : în schimb, ceea ce pictorul exprimă prin culori — sau prin contraste de lumină — ne trimite la experienţa pur optică specifică pictorului creator, experienţă ce nu poate fi redusă la percepţiile şi activităţile comune. Ne este tot atît de imposibil să descriem o piesă muzicală, pe cît ne este să descriem un tablou, ori, mai exact, ca şi în cazul tabloului, avem posibilitatea de a preciza toate aspectele reprezentative pentru o muzică, nu însă şi calitatea ei muzicală, care este de asemenea formă. Şi care reprezintă, indiscutabil, esenţa specifică a operei. Acelaşi lucru se întîmplă şi în poezie : „Cele mai frumoase versuri din lume sînt banale sau lipsite de sens îndată ce mişcarea lor armonică a fost sfărîmată şi li s-a alterat substanţa sonoră, care se dezvoltă în propriul lor timp de propagare măsurată, îndată ce ele sînt înlocuite printr-o expresie fără o necesitate muzicală intrinsecă şi fără rezonanţă." [1]

Să adăugăm şi caracterul figurativ al culorii. Abia aplicată pe suprafaţa respectivă, pelicula colorată se transformă. Ea trăieşte. Pictura nu ne apare niciodată sub înfăţişarea pe care a avut-o la început. Cu toate acestea, hazardul nu este

[1] Paul VALÉRY, *Introduction aux Bucoliques de Virgile*, ed. de la Pléiade, vol. I, Paris, 1959, p. 210.

singurul stăpîn. Artiştii pot orienta în oarecare măsură viaţa operei lor. Dar cîţi dintre ei — şi mai cu seamă cîţi anume în perioada Renaşterii — s-au îngrijit într-adevăr de aceasta ? Întreaga operă a unui Watteau, a unui Delacroix s-a alterat din amintita pricină. Ce ne-a rămas din pînzele lui Poussin ? Dar din cele ale lui Claude Lorrain ? Fără să mai vorbim de frescele lui Giotto. [1] Făcînd abstracţie de starea în care ni s-a păstrat pictura, trebuie să ţinem seamă şi de faptul că un tablou — sau o frescă — se transformă după felul în care este luminat. Printr-un ciudat paradox, covîrşitoarea majoritate a picturilor nu pot fi văzute în bune condiţii. Nu vorbesc de mormintele din Egipt sau din Etruria, făcute pentru locuitorul lumii de dincolo, monumente care, fără să fi fost vreodată văzute, se prefac în pulbere de îndată ce sînt descopertate. Ce să mai spunem de nenumăratele lucrări ale căror detalii sînt toate invizibile din pricina plasării lucrărilor respective ? În perioada care ne interesează, pictorul va cuceri încet calitatea de intelectual. Uriaşa majoritate a producţiei sale a fost făcută în vederea unei impresii de ansamblu. Pictorul este un om care lucrează pentru sine, un om care ştie că o uimitoare precizie a fiecărui detaliu reprezintă condiţia necesară a unui efect de ansamblu. Regăsim astfel metoda care a călăuzit prima noastră anchetă : cea a dublei cuprinderi a operei, în global şi în amănunt. Pictorul năzuieşte să diferenţieze, adică să detaşeze, şi să definească în egală măsură prin culoare şi prin linie. Facem aceeaşi greşeală atunci cînd credem că pictura este un mozaic de suprafeţe colorate şi atunci cînd socotim

---

[1] Îmi amintesc că am citit foarte demult, în tinereţea mea, un articol care m-a uimit ; era scris de Arsène Alexandre întors de la Padova după restaurarea capelei Scrovegni. Chiar dacă admitem o anume exagerare, este incontestabil că fondurile albastre ale subiectelor i s-au părut, între altele, de nerecunoscut şi cu totul în dezacord faţă de vechea armonie a compoziţiilor. Îmi amintesc eu însumi destule restaurări mai recente... Fără a aborda aici problema legitimităţii şi a măsurii în care se fac restaurările, trebuie să devenim conştienţi de faptul că pictura trăieşte sub ameninţarea dispariţiei ; dar şi de faptul că, practic, nu vedem nici o operă veche aşa cum a fost ea pictată şi, deci, concepută de autor. Şi în acest domeniu, interpretarea domină orice lectură. Noţiunea de autenticitate este, ca şi oricare alta, relativă.

că ordonarea figurilor rezultă dintr-o juxtapunere de elemente. Şi ordinea culorii este combinatorie. Ea oferă artistului un instrument care, dacă nu este complet şi întotdeauna capabil să ia locul celorlalte procedee ale artei sale, este oricum autonom.

Arta de a picta nu se fundamentează pe exerciţiul unei singure tehnici expresive ; ea este combinatorie nu numai la nivelul concepţiei, ci şi la cel al practicii. Dispunerea culorilor pe o suprafaţă nu este legată de spectacolul accidental care a provocat pictura. Această dispunere este concepută în mod arhitectonic sau, mai bine spus, armonic. Cu alte cuvinte, ca sistem de echivalenţe care evocă realitatea în plan intelectual şi nu în plan fizic. Senzualismul culorii nu este decît suportul unei reprezentări. Culoarea este astfel una din dimensiunile artei de a picta. Ea nu poate fi surprinsă decît la scara operei şi cu condiţia ca spiritul activ să rămînă mobil în faţa ei. Surprindem dintr-o privire că o pictură există, posedînd calitatea de operă de artă. Dar, la fel cum e nevoie de timp şi de efort pentru a distinge, în rîndul elementelor formale ale operei, nivelul de realitate al diferitelor părţi, tot aşa este necesară o treptată abordare şi o deosebită activitate a ochiului — adică a creierului — pentru a descoperi formulele unei ordonări colorate.

Cele două ordini plastice — forma şi culoarea — materializează elementele selective pe care conurile şi bastonaşele le oferă retinei noastre. Asemeni formei, nici culoarea nu posedă o obiectivitate în natură, ci numai în spiritul nostru. Pentru aceleaşi raţiuni care fac ca elementele de referinţă la obiecte să subîntindă forma fără a o defini, tot astfel şi perceperea tonului local suscită activitatea cromatică fără a determina însă ordinea figurativă a culorii. Studiul culorii nu poate fi în consecinţă abordat sub unghiul unei analize mai mult sau mai puţin fine a ordinii cromatice, în sensul curent al termenului. Artistul nu reproduce cu mai multă sau mai puţină finete un cîmp de semne colorate date de natură ; el instaurează un sistem selectiv, arbitrar, care, în funcţie de epoci şi de artişti, foloseşte un număr mai mic sau mai mare de tente şi le fixează pe su-

port cu mai multă sau mai puțină stabilitate. De la pointilism la *aplat* toate nuanțele posibile există și au fost utilizate. Dar alegerea sistemului și a efectelor a depins întotdeauna de o intenție psihologică și niciodată de dorința de a înregistra în chip mecanic spectacolul universal. Mai mult chiar, pînă în secolul al XIX-lea, numărul culorilor pe care spiritul le putea intelectualmente recunoaște era foarte limitat, iar numărul pigmenților care făceau posibilă fabricarea tonurilor era și mai mic. În sfîrșit, o dată cu impresioniștii, s-a ajuns la definirea celor șapte culori fundamentale și a derivatelor lor tocmai în momentul în care problemele de optică și, în primul rînd, problema culorii, încetaseră să mai fie abordate în perspectiva iluziei pentru a fi transferate în planul unei anchete care nu se mai axa pe natură, ci pe spirit. Iar dacă, de la începutul Renașterii, artistul înlocuise observarea legilor ordinii divine cu observarea naturii, el considera natura în perspectiva ordinii intelectuale a omului ; or, și astăzi aceasta este atitudinea care dictează speculațiile fragile ale celor care gîndesc problemele de culoare în termenii colorării.

Tonul local și tonul inventat — iată care sînt limitele posibilului în domeniul culorii ; la fel cum, în domeniul formei, evantaiul posibilităților se întinde de la *trompe l'oeil*-ul sculptural (forma în relief) la toate stilizările. Nu intenționăm să determinăm aici decît probleme de metodă și niveluri de înțelegere. Forma — desenul — și culoarea constituie un cuplu alternativ, asemeni locului și timpului, dar prima alternativă se situează la nivelul realizării, în timp ce a doua se află la nivelul intelecției. Important este să înțelegem bine că imaginea nu este nicidecum un dat oferit de simțuri sau de automatismele inconștientului, ci că ea este un produs al spiritului stăpîn pe activitățile sale și străduindu-se să le întrupeze în ansambluri inteligibile.

Nu intenționăm să definim în chip sumar rețeta folosită de Gentile și de urmașii săi pentru a stabili un sistem de reprezentare spontan acceptabil pentru contemporani și, cu atît mai puțin, să scriem un tratat de folosire a culorii. Țelul nostru este mai limitat. Doream, așadar, să dovedim că, în abordarea unei opere figurative, reperarea elementelor nu

este suficientă în virtutea variatelor niveluri de complexitate şi că mai e necesar să luăm în considerare procedeele de integrare a acestor elemente în ansambluri organizate potrivit unor reguli suple, dar alese cu bună ştire şi legate de concepţiile intelectuale ale momentului ca şi cele determinînd selecţia părţilor. Urma de asemenea să demonstrăm că, şi în acest domeniu, nu subiectivismul, arbitrarul pur sînt precumpănitoare, ci *convenţia*.

Descifrarea operelor unei şcoli artistice nu poate fi realizată dintr-o dată, potrivit cu geniul fiecărui spectator. Este tot atît de necesar ca spectatorul să înveţe regulile care au dictat, la un moment dat, elaborarea operelor figurative, după cum trebuie să se iniţieze în regulile gramaticii pentru a citi într-o limbă străină. Nădăjduim să fi dovedit că metodele în virtutea cărora un artist procedează la împărţirea suprafeţei de reprezentare şi în virtutea cărora o acoperă apoi cu un strat colorat nu depind nici de întîmplare, nici de proiectarea exactă a calităţilor intrinseci ale lucrului văzut, nici de invenţia primă a unei forme căreia coloritul nu îi adaugă decît un prestigiu lipsit de vreo valoare proprie de semnificare. Nu putem descifra o operă nici descoperind raporturile de realitate dintre elementele ei şi lumea exterioară, nici subestimînd partea convenţiei în dispoziţia categoriilor fundamentale de semne pe ecranul plastic cu două dimensiuni care serveşte drept suport şi drept cadru oricărei imagini.

Se cuvine să facem mai precisă definiţia principiilor potrivit cărora poate fi întreprinsă lectura unei imagini. Dacă raporturile esenţiale care determină valoarea semnificativă a elementelor constau în relaţiile lor cu realul, nu numai cu cel sensibil, ci şi cu cel instituţionalizat, raporturile care fixează folosirea şi valoarea semnificativă a sistemelor combinatorii ale liniilor şi culorilor în plan depind de un alt mecanism intelectual, de asemenea instituţionalizat. Concretul nu este legat de realul comun, ci de spiritul individual generator de decupaje intenţionale. Figurativul constituie un concret elaborat. El reflectă în mai mică măsură

relaţiile dintre artist şi lumea exterioară, decît anumite reguli de cauzalitate. Ne vom strădui să arătăm acum că diferitele soluţii la care au recurs artiştii din Quattrocento pentru a organiza suprafaţa pictată depind de reprezentările pe care şi le-au făurit ei înşişi, precum şi secolul lor, în cîteva domenii privilegiate în care se determină poziţia reciprocă a indivizilor şi a lucrurilor şi în care evenimentul ia naştere prin acţiune. Este vorba esenţialmente de loc şi de timp. Nu nădăjduim că vom izbuti astfel să concretizăm anumite procedee mai mult sau mai puţin regulate la care ar fi recurs artiştii unei epoci date pentru a integra în cîmpul figurativ noi obiecte-tip de civilizaţie. Nu stabilim reţete, ci o formă de gîndire.

Cititorul se va mira poate că, după ce am consacrat altădată o întreagă lucrare problemei spaţiului aşa cum l-a văzut Renaşterea, întreprind aici noi eforturi pentru a elucida noţiunea de loc. Deşi este evident vorba de noţiuni corelate, ele nu pot fi totuşi în nici un caz confundate. În plus, regăsim aici deosebirea fundamentală care există între toate instrumentele de gîndire surprinse la nivelul percepţiei universului şi la nivelul evaluării capacităţilor lor imaginare. Încercînd să studiem reprezentarea spaţiului, ţelul nostru este să degajăm cîteva principii de relaţie între om şi mediul său. Încercînd să definim pentru o anume epocă noţiunea de loc, vrem să determinăm regula convenţională potrivit căreia o anumită înţelegere a spaţiului se întrupează într-un sistem de gîndire şi de reprezentare. În Quattrocento, problema spaţiului ne face să concepem rolul naturii într-o cultură care renunţă la unitatea absolută a universului ; problema locului ne face să examinăm metodele potrivit cărora decalajul existent între gîndire şi natură devine manifest în operele intelectuale ale omului.

Atunci cînd matematicienii vorbesc de locul geometric, ei nu se gîndesc la un loc determinat în mod material şi, ca să spunem astfel, închis. Ei definesc un tip de relaţii care stabilesc o excludere şi, în acelaşi timp, un sistem de coordonare. Şi pentru pictori, un loc constituie un anumit tip de asamblaj material de obiecte figurative pe ecranul plastic cu două dimensiuni şi, în acelaşi timp, anumite ra-

porturi de cauzalitate care justifică combinarea unor elemente de origini adeseori foarte opuse. Un loc figurativ ne informează astfel atît asupra izvoarelor de informaţie din care pictorul preia elementele sale de montaj, cît şi asupra relaţiilor logice pe care el le atribuie acestora, în sine şi în cadrul spaţiului construit al operei.

Să plecăm ca întotdeauna de la exemple concrete. O celebră miniatură a fraţilor de Limbourg ne arată, în *Cartea de rugăciuni a ducelui Jean de Berry*, un ospăţ la palat. Compoziţia este incoerentă sub raport logic.[1] Îl vedem pe duce aşezat la masă în faţa zidului unui lăcaş complet deschis pe celelalte trei laturi. Mai mult decît atît : pardoseala palatului se confundă cu solul exteriorului în aşa fel încît cavalerii şi ostaşii pe cai împodobiţi nu se aruncă asupra peretelui exterior al palatului, ci se aruncă de-a dreptul în gol. Este evident că ideea unui spaţiu măsurat la aceeaşi scară nu îşi face nicidecum simţită prezenţa în această compoziţie, după cum evident este că mai multe locuri sînt nu numai alăturate, ci împletite între ele. De altminteri, o asemenea întrepătrundere nu este lipsită de semnificaţie. Ducele este fastuosul senior care împarte vasalilor săi o parte din bunurile lui şi, în acelaşi timp, un senior stăpîn peste pămînturi din care îşi trage bogăţia şi drepturile, un feudal dispunînd de soldaţi şi de drepturi regeşti. Imaginea este perfect coerentă, ea defineşte prin enumerare spaţiul în care se exercită puterile ducelui, arătîndu-ne pe deasupra şi cadrul propriei lui existenţe.

Ea constituie, pe de altă parte, un loc figurativ perfect înzestrat cu raţionalitate. Raporturile dintre diferitele elemente sînt limpede determinate. Această imagine ne oferă astfel nu numai reprezentarea unui spaţiu, ci şi un loc figurativ deoarece diferitele elemente semnificative au fost puse în relaţie potrivit unor principii generale. Unele dintre ele aparţin sistemului medieval clasic, cum ar fi, bunăoară, mecanismul de interpretare care asociază reprezentarea unui

[1] *Ospăţul ducelui Jean de Berry* corespunde lunii ianuarie, în Calendarul din *Les Très Riches Heures de Berry*, carte de rugăciuni creată de fraţii de Limbourg în anul 1416 şi păstrată astăzi la Chantilly.

interior şi cea a exteriorului, interiorul fiind de fiecare dată redat ca prim-plan, de unde rezultă că descoperim în chip firesc exteriorul după scena centrală.[1] Procedeu absolut logic dacă se porneşte de la principiul că lumea exterioară materializează o concepţie a spiritului uman şi că prim este evenimentul şi nu spectacolul universului. De altminteri, este evident că acceptăm, la fel ca în cazul operei lui Gentile, o ordine de prezentare arbitrară — întrucît este opusă ordinii normale a experienţei operatorii — exclusiv în funcţie de faptul că imaginea constituie un punct convenţional de fixare în care se juxtapun elemente izvorîte dintr-o experienţă ce nu este imediată, ci eşalonată în durată. Totodată, cum aceste elemente extrase din memorie se află conjugate la un moment dat, între ele se stabilesc relaţii care nu definesc un spaţiu sensibil şi nu reconstituie ordinea de succesiune a experienţei noastre sau cea a faptelor luate ca atare, ci creează un loc imaginar înzestrat cu caracteristici, dimensiuni, relaţii interne şi externe în întregime convenţionale, dar îndeajuns de strîns legate cu părţi foarte eterogene ale conştiinţei noastre pentru ca noi să putem folosi imaginea drept punct de plecare sensibil şi pentru ca să putem recunoaşte şirul de reprezentări care l-a făcut pe artist să conceapă şi să realizeze un asamblaj pe cît de incoerent în aparenţă, pe atît de solid construit în planul gîndirii figurative.

Un sistem care mînuieşte astfel locuri imaginare implică, în chip firesc, o anumită stabilitate în modul în care se înlănţuie între ele reprezentările sensibile, precum şi în folosirea schemelor de asociere. Locurile imaginare nu sînt inventate de fiecare artist şi pentru fiecare din operele sale. Ca şi obiectele figurative, schemele de cauzalitate se constituie în serii caracteristice pentru o epocă, un artist, un gen. Aceste scheme constituie şi ele o materie de analizat şi un izvor de definiţii revelatoare atît pentru formele spiritului colectivităţilor, cît şi pentru cele ale spiritului individizilor. Studiul modurilor de integrare a formelor nu este mai

[1] Cf. mai cu seamă *Circumciziunea* de Ottaviano Nelli de la Muzeul din Madrid.

puţin susceptibil de o desfăşurare metodică decît studiul paradigmelor limbajului şi el ne aduce tot atîtea informaţii asupra conţinuturilor şi formelor gîndirii.

O altă operă celebră, *Adoraţia Păstorilor* de Piero della Francesca, aflată la National Gallery din Londra, se cuvine să fie apropiată de ospăţul lui Jean de Berry. Ulterioară celei dintîi cu o jumătate de secol, această compoziţie ne revelează de îndată modul în care noţiunea de loc figurativ trăieşte, se dezvoltă, se transformă în stabilitatea aparentă a mijloacelor. Pe această cale se determină valoarea de instrument dialectic a noţiunii de loc şi, în acelaşi timp, valoarea procedeelor scrierii figurative, asimilabile cu formele vii ale limbii, fără a se confunda însă cîtuşi de puţin cu ele.

Regăsim în *Adoraţia* lui Piero dispunerea, organizarea fraţilor de Limbourg cel puţin în părţile ei esenţiale ; cu toate acestea, semnificaţia este cu totul diferită datorită inserţiunii unui element nou şi în virtutea regulii care spune că orice adăugire — sau eliminare — a unei părţi la un ansamblu nu generează cîtuşi de puţin o simplă creştere — şi, respectiv, o simplă reducere — a valorii sale semnificative, ci ne obligă să interpretăm acest element ca parte dintr-un sistem diferit în toate componentele sale, chiar în cele păstrate sau aparent identice. În exemplul nostru, avem în faţa ochilor un zid ce delimitează un spaţiu închis — sau, mai bine zis, un interior — şi, ca şi în cazul precedent, aceeaşi relaţie cu depărtări determinînd cadrul în care se situează un episod pe care altminteri nu l-am putea repera. Faptul că îngerii introduc în acest sistem lumea de dincolo, absentă în miniatura *Ospăţului*, nu schimbă cu mult natura locului imaginar ; în schimb, inegalitatea luminii introduce un element divergent. Miniatura avea o unitate de ecleraj — în plus, un ecleraj în întregime ireal — care conferea aceeaşi valoare diverselor episoade, în aşa fel încît interconexiunea lor se situa într-o durată uniformă. Aici, dimpotrivă, scena reprezentată este sustrasă legilor vieţii normale ; ea ne este dată ca o proiectare a unei lumi diferite de lumea noastră ; ea integrează într-o singură imagine actualitatea legendară şi spectacolul actual. În locul coeziunii şi unităţii actualului, imaginea materializează coexistenţa

dintre universul realului şi universul credinţei. Pe scurt, pentru fraţii de Limbourg unitatea istoriei şi unitatea vizibilului subîntind sistemul, în timp ce Piero celebrează universul celor două adevăruri, deşi absolut nimic din această imagine nu ne arată că pictorul a făcut apel la materialul lumii antice.

Faptul că artistul recurge la ambiguitatea luminii constituie un element de materializare a dublei prezenţe actuale a invizibilului şi a vizibilului, ceea ce conferă o nouă dimensiune sistemului fraţilor de Limbourg. Ceea ce s-a schimbat este, în forma sa, spiritul pictorului şi cel al cititorilor săi ; aceleaşi accesorii şi, în ceea ce priveşte ansamblul, aceleaşi determinări creează un loc tot atît de organic, dar generînd, cu aceleaşi mijloace minus unul, o altă cauzalitate.

Un al treilea exemplu ne va îngădui să încheiem această rapidă abordare a manierei în care Quattrocento-ul a conceput locul figurativ. Cititorul nu trebuie să uite că nu urmărim să elaborăm aici o teorie completă a locului figurativ sau, cu atît mai puţin, să descriem evoluţia stilului Renaşterii la începuturile sale ; dorim să stabilim, ca introducere la descifrarea imaginilor, caracterul normativ şi intelectual al procesului de integrare a unor elemente extrase în paralel din percepţia şi din memoriile individuale şi colective potrivit unui dublu demers determinat, pe de o parte, de calitatea specifică a cîmpului figurativ şi, pe de altă parte, de cauzalitatea specifică a gîndirii plastice.

La Castiglione Olona, nu departe de Lago Maggiore, în ţinutul Varesina, se găseşte unul din cele mai nobile monumente ale artei : Baptisteriul decorat de Masolino între anii 1423 şi 1432 pentru cardinalul Branda di Castiglione. Una din compoziţiile principale se află pe zidul din dreapta intrării în edificiu : istorisirea în episoade a *Morţii Sfîntului Ioan Botezătorul*. În precedentele mele lucrări, am subliniat îndeosebi faptul că elementele figurative erau fiecare purtătoare de semnificaţii. Dimpotrivă, aş dori astăzi să insist asupra manierei în care aceste elemente alcătuiesc ansambluri relaţionale, ceea ce echivalează cu înlocuirea proble-

mei centrale a realismului figurativ cu cea a selectivităţii semnelor combinatorii.

Fresca de la Castiglione juxtapune trei episoade din legenda sfîntului. La stînga, Salomeea cere tatălui ei capul lui Ioan. Scena se petrece într-un interior, dar regăsim aici foarte vechea convenţie a edificiului parţial deschis, ca în *Ospăţul ducelui Jean de Berry*. Că o friză de amoraşi aleargă pe cornişă, că o arcatură modernă — în spirit antic — încununează nişte coloane aflate la jumătatea drumului dintre gotic şi Renaştere — faptul nu este important. Cuplul deschis-închis aparţine limbii tradiţionale ; semnul nu se schimbă odată cu veşmîntul ; trimiterea la real urmează aceleaşi căi ; nivelul iluzionismului este unul şi acelaşi. În jurul mesei, personajele sînt îmbrăcate în mantii îmblănite şi urmează încă moda burgundă a cercului celor apropiaţi de curtea ducelui de Berry. Cu toate acestea, mai multe personaje aparţin unei alte lumi ; coafurile lor sînt cele ale personajelor create de Piero della Francesca în *Biciuirea lui Hristos* ca şi în ciclul de la Arezzo — *Legenda Crucii* — personajul din primul plan este un florentin îmbrăcat scurt asemeni celor care circulă în *Tabitha* din capela Brancacci. Este vărul îmburghezit al *Magilor* lui Gentile şi al personajelor unui *cassone* celebru, cel al *Nunţii lui Adimari*.[1] Partea din stînga a subiectului constituie, aşadar, un ansamblu format el însuşi din elemente variate ; cu toate acestea, el este coerent : ne trimite la un timp determinat în legendă, dar defineşte de asemenea un loc imaginar, un palat pe măsura unui prinţ la curent cu noile idei din arhitectură. Sensul fragmentului este ambiguu : el ne introduce într-o istorisire legendară şi, în acelaşi timp, într-un context de preocupări culturale caracteristice atît pentru artist, cît şi pentru anturajul său.

Nu aceasta este principala problemă. Nu putem să ne reprezentăm scena amintită ca fiind identificabilă cu un fragment omogen al spaţiului global al tabloului ; ea nu constituie un loc, ci un episod. Or, în dreapta compoziţiei,

---

[1] Acest *cassone* anonim reprezentînd *Nunta lui Adimari* se află la Muzeul Academiei din Florenţa.

se află un alt edificiu a cărui structură ne trimite, dimpotrivă, la o altă concepție a locului. La drept vorbind, folosesc cu rezerve cuvîntul de edificiu atunci cînd este vorba de Quattrocento. Se știe că acest cuvînt desemna în limba vremii vehiculele alegorice — descrise mai înainte — fabricate pentru riturile procesionale. Ar fi mai corect să spunem monument, deoarece termenul de lăcaș, de scenă este și el folosit în scenografia timpului, scenografia Misterelor, și într-un sens care comportă acea ambivalență a unei duble destinații, practică și figurativă, a lucrului descris nu în mod intrinsec, ci în funcție de o folosire intelectuală, care se poate suprapune peste interpretarea practică. Acest edificiu este modern, ba chiar de avangardă prin opoziție cu celălalt ; făcut din logii, care întrupează atît fațada azilului construit de Brunelleschi — prezentă în opera lui Gentile — cît și viitoarea bibliotecă executată de Michelozzo pentru Cosimo între anii 1437 și 1452. O lume de construcții pe care ar fi inexact să le numim imaginare : toate construcțiile care sînt posibile ori probabile. Atenția artistului nu s-a concentrat astfel cu prioritate asupra elaborării unui spațiu integrat și semnificator ; ea s-a fixat asupra unor elemente spațiale diferențiate ce nu ne trimit la o cunoaștere legendară, ci la o speculație foarte modernă. Așa se explică faptul că, sub arcada din dreapta, Salomeea primește capul Sfîntului Ioan Botezătorul, ceea ce justifică prezența celei de-a doua arhitecturi alături de cea dintîi. Cu toate acestea, edificiile amintite nu se află aici pentru a echilibra compoziția, nici pentru a lumina înțelesul „subiectului", ci pentru că este necesar ca spațiul imaginar să închidă în sine mai multe locuri evocînd mai multe momente din istoria culturii occidentale.

În fundal, un al treilea spațiu figurativ definește încă două locuri imaginare, la fel de utile pentru semnificația întregului. Alcătuit dintr-un lanț de munți, fundalul reprezintă, într-o parte, imaginea unei cetăți și, în cealaltă parte, sarcofagul în care este înmormîntat profetul. Muntele este necesar deoarece Sfîntul Ioan este omul pustiei. Dar și cetatea este necesară deoarece destinul sfîntului a fost pecetluit în cetatea asupra căreia domnește prințul ale cărui acte

sînt consemnate în prim plan. În sfîrşit, prietenii şi discipolii înmormîntează trupul martirului pentru că religia creştină se întemeiază pe cultul moaştelor.

Cînd ochiul parcurge această operă, nu există nici o raţiune pentru ca el să se oprească mai degrabă asupra unui element decît asupra altuia. Apoi, pentru ca opera să fie înţeleasă, nu este nevoie ca observatorul să repereze episoadele în ordinea logică a fabulaţiei. De fapt, prezentarea unui cap tăiat purtat pe o tavă de către o fată constituie singurul indiciu cu adevărat capabil să înlesnească identificarea imediată şi globală a scenei. Sub raport exterior, nici un semn nu conduce în mod special ochiul asupra acestui element figurativ, excepţie făcînd poate doar plasarea sa în prim plan şi în dreapta. Dacă interesul operei s-ar rezuma la reprezentarea temei, ar fi fost de ajuns ca artistul să fi reprezentat acest unic episod. Am fi putut vorbi atunci de identitatea dintre semn şi opera figurativă. Or, îndată ce atinge un minimum de complexitate, orice compoziţie nu este reprezentativă pentru un lucru — sau un episod — ci pentru un sistem de relaţii. De unde decurge, după cum am văzut mai înainte, necesitatea unei descifrări active a imaginii.

Celebra frescă pe care am analizat-o trebuie să mai fie pusă în legătură şi cu ansamblul compoziţiilor ce decorează pereţii edificiului, compoziţii de obicei neglijate. Ele reprezintă ciclul complet al istoriei Sfîntului Ioan ; acest ciclu trebuie citit de la stînga (Naşterea Sfîntului Ioan Botezătorul şi scena în care el este prezentat lui Zaharia) spre dreapta (banchetul lui Irod şi moartea Botezătorului), istorisirea trecînd şi prin episodul cu Botezul Domnului, aflat în centrul edificiului, în faţa intrării. Cîteva episoade secundare întregesc ansamblul, care se citeşte într-o manieră mai coerentă decît ciclul creat de Masolino şi de Masaccio în capela Brancacci. Trebuie să notăm, în sfîrşit, că într-una din frescele foarte degradate de la intrare, figurează „portretul" unui edificiu vecin, o capelă care mai există şi astăzi la cîteva sute de metri depărtare.

La Castiglione Olona nu descoperim numai necesitatea de a descifra sau posibilitatea de a identifica obiectele figu-

rative încorporate într-un sistem : vedem cum aceste obiecte, aceste elemente se îmbină între ele, vedem cum se definesc locuri. Fiecare ansamblu semnificativ este constituit din mai multe semne elementare integrate la un nivel intermediar între detaliu şi întreg, iar fiecare ansamblu este cuprins în două cicluri de valori, valori de identificare în raport cu tema legendară aleasă, valori de reperare în raport cu experienţa curentă dar variabilă a generaţiilor prezente şi viitoare. Aceste ansambluri semnificative juxtapuse nu sînt legate prin poziţia lor raţională într-un spaţiu ideal regulat ; singurele relaţii acceptabile există doar în spaţiul artificial al operei. Adoptată uneori, linia de fugă se combină foarte bine cu alte metode tocmai datorită faptului că ţelul picturii şi al limbajului figurativ nu este de a crea o iluzie imediată în raport cu un moment ce poate fi desprins din şirul senzaţiilor optice. Aşa cum există un lanţ vorbit, există şi un lanţ vizual continuu. Din acest punct de vedere, un limbaj vorbit, care ar implica în exclusivitate acest continuum al lanţului sunetelor, nu poate fi opus limbajului figurativ care este şi el susţinut de un lanţ de impresii continue pe care îl divide. Tocmai aceste ansambluri fragmentare, dar omogene sînt cele care fac semnificative elementele, fără a se confunda cu sistemul general al operei. Totalmente deosebit de planul figurativ, locul imaginar, inadecvat pentru orice decupaj preexistent al realului, este distinct de spaţiul care ne trimite la domeniul sensibilului. El nu se confundă nici cu spaţiul specific al fiecărui loc imaginar, nici cu spaţiul limitat la dimensiunile generale ale operei, nici cu spaţiul operatoriu în care ne mişcăm noi înşine. Întîlnim astfel în fresca de la Castiglione mai multe spaţii plastice care ne trimit atît la experienţa sensibilă, cît şi la sisteme bine stabilite de reprezentare. Ca şi obiectul figurativ, spaţiile imaginare reprezintă unul din instrumentele care ne îngăduie să constituim în elemente semnificative forme care nu au nici o realitate în natură. Dar cîmpul figurativ considerat în ansamblul său nu se organizează în raport cu ele. Nici juxtapunerea obiectelor, nici juxtapunerea spaţiilor nu generează locul. Acesta se constituie pe alte căi şi tocmai aceste legi sînt cele care impun alegerea

şi distribuirea obiectelor şi spaţiilor particulare în planul figurativ.

Dacă obiectele figurative şi spaţiile imaginare constituie două instrumente ale limbajului figurativ şi dacă ele pot fi asimilate, într-o oarecare măsură, cu articulaţiile limbajului, nu trebuie să uităm că, din acest punct de vedere, există o diferenţă esenţială între sistemele gîndirii verbale şi cele ale gîndirii figurative. Obiectele şi spaţiile îşi păstrează propriile lor structuri autonome şi distincte. Ele sînt juxtapuse şi nu în întregime integrate într-un al treilea sistem de selecţie şi de repartiţie, cîmpul figurativ al operei, în timp ce dubla articulaţie a limbajului corespunde unei fragmentări în entităţi de dimensiuni mai mari sau mai mici a unui act ordonator unic al gîndirii. Cele două articulaţii verbale reprezintă cele două trepte — ce pot fi distinse exclusiv în temeiul analizei abstracte — ale unui act unic alcătuind lanţul vorbit şi situîndu-se în abstract şi în efemer. Suportul oricărui limbaj figurativ este stabil, în timp ce suportul oricărui limbaj vorbit este distrus imediat şi iremediabil, de unde rezultă o altă diferenţă esenţială care face ca imaginea să nu poată fi asimilată cu limbajul. Acest fenomen fundamental, pe care îl putem numi fenomenul triplei instituiri, este suficient pentru a demonstra o dată pentru totdeauna caracterul ireductibil al celor două funcţii majore ale spiritului, complementare, dar, în acelaşi timp, neasimilabile între ele.

Întemeiate pe acest mecanism al unei triple instituiri, sistemele figurative nu sînt mai puţin imaginare şi nu apelează în mai mică măsură la memorie decît limbajul. Într-adevăr, tocmai în memorie se organizează şi se integrează diferitele categorii de obiecte figurative corespunzînd diferitelor grade ale experienţei brute şi ale experienţei socializate — din care iau naştere obiectele de civilizaţie — raţiune pentru care descifrarea semnelor materiale integrate la nivelul locurilor imaginare şi fixate pe un suport fix permite intelecţia şi lectura.

Vom vedea, în timp ce vom studia în cuprinsul capitolului următor geneza sistemului figurativ al Renaşterii, care au fost soluţiile reţinute de artiştii timpului pentru a stabili

şi a folosi în practică o regulă specifică de corelare a locurilor şi figurilor, a spaţiilor şi timpurilor.

Ordinea combinatorie a diferitelor grade şi a diferitelor aspecte ale experienţei sensibile conduce la distribuirea pe suprafaţa plastică a unor ansambluri combinabile, implicînd existenţa anumitor reguli care dictează repetarea formelor angajate, la diferite niveluri, în imaginar şi pe cîmpul figurativ. Interesul este trezit şi menţinut de această franjă de indeterminare prin care străbate intelecţia. Arta nu este limbaj, arta este spectacol şi, asemenea oricărui spectacol, cere participarea activă a spectatorului. Dar spectacolul figurativ se distinge prin aceea că nu este cuplat cu acte şi comentarii în devenire, ci cu semne stabile şi tăcute. Din care pricină, gradul şi forma de participare a spectatorului sînt profund modificate. În speţă, orice aşteptare dispare în lectura imaginii, în vreme ce tocmai ea este cea care dictează orice participare la spectacolul în acţiune sau la audierea unui discurs. Tocmai pentru că imaginea ne oferă dintr-o dată totalitatea semnelor folosite de artist, avem uneori iluzia că ea ni se dezvăluie într-un fulgerător act de cuprindere optică. Aceeaşi greşeală, care ne face să identificăm pripit noţiunile de loc şi de spaţiu, ne face să le confundăm şi pe cele de timp şi de succesiune. Se impune, în primul rînd, să lămurim această confuzie.

De la Einstein încoace, integrarea progresivă a experienţei noastre privitoare la lumea sensibilă în cadrul unui spaţiu-timp este considerată drept o dogmă. Artiştii au fost printre primii care au transpus această noţiune în practica artei lor sau, mai corect, în schemele lor relativ abstracte de reprezentare. Ea a devenit astfel un fel de postulat pe care ne-am străduit să-l traducem în termeni de reprezentare obiectivă şi l-am considerat apoi drept un punct sigur de reper, drept un cadru de gîndire valabil la scară universală, pe scurt, drept o categorie cu ajutorul căreia au fost nuanţate dar şi confirmate mai cu seamă tezele lui Kant, care constituie, la rîndul lor, o adaptare a vechilor sisteme de decupare a spiritului în facultăţi corespunzînd structuri-

lor fundamentale ale universului. Cu alte cuvinte, rămînem în antropomorfism. Menţinîndu-ne în planul strict figurativ al limbajului plastic specific Quattrocento-ului, constatăm cu toate acestea că nu avem posibilitatea de a reduce sistemul la încrucişarea unei duble reţele de semne transferînd asupra unui suport cu două dimensiuni „informaţii" realizate la dublul nivel al experienţei spaţiale şi al experienţei temporale. Noţiunile de spaţiu şi de timp nu sînt adevărate decît în abstract. Ele constituie două racursiuri de gîndire a căror folosire este legitimă la nivelul speculaţiei matematice sau filozofice, dar ele nu îngăduie un decupaj obiectiv al realului nici la nivelul perceperii, nici la cel al reprezentării. În experienţa unui artist nu există elemente spaţiu şi elemente timp ; cu atît mai mult, nu există o formă fixă determinînd o dată pentru totdeauna, sub unghiul acţiunii, raportul dintre percepţiile spaţiale şi cele temporale. În fond, teoria lui Einstein nu a făcut decît să confirme învăţătura experienţei figurative, care reflectă mai fidel decît experienţa ştiinţifică şi filozofică toate comportamentele noastre de oameni trăind în acţiune.

Întreprinsă în prima parte a acestei lucrări, cercetarea problemei spaţiului figurativ a dus la concluzia că este imposibil să se creadă într-o formă a experienţei spaţiale care să corespundă într-un chip stabil oricărei experienţe omeneşti. Este tot atît de imposibil să vorbim de noţiunea de timp ca despre o categorie a spiritului. Mulţi dintre oamenii de ştiinţă de astăzi urmează, cu oarecare naivitate, drumurile străbătute odinioară de Kant şi de hegelieni. O analiză a noţiunilor de spaţiu şi de timp aplicată la limbajul figurativ se încheie în chip fatal prin a ne arăta că, în realitatea istoriei, modurile de figurare a spaţiului şi timpului nu sînt forme ori concepte materializînd fragmente de realitate constituite în afara propriei noastre fiinţe. Nu există un spaţiu în sine, după cum nu există nici un timp în sine. Iar doctrina spaţiului-timp nu rezolvă nimic, căci nici ea nu posedă o realitate. Asemenea noţiuni sînt făpturi de raţiune care nu pot să existe decît *a posteriori ;* sînt puncte de vedere asupra operelor adoptate după ce acestea au început să existe ; ele nu ne revelează demersul creator.

Am mai semnalat, cred, în altă parte, că una din marile greşeli în interpretarea Quattrocento-ului rezultă din ideea preconceputăcă există o relaţie fixă între universul sensibil şi o anume formulă de spaţiu proiectiv, în speţă perspectiva liniară. Plasarea obiectelor în perspectivă potrivit cu coordonatele florentine ale Quattrocento-ului corespunde anumitor aspecte ale experienţei omeneşti, fără a se identifica în întregime cu aceasta din urmă. Aplicabil în cazul altor aspecte ale experienţei şi în cazul altor soluţii, în Extremul Orient sau în secolul al XX-lea, bunăoară, termenul de spaţiu nu defineşte un sistem de reprezentare a lumii exterioare, imuabil şi mulţumitor în sine în măsura în care este corect aplicat. Omenirea n-a întîlnit niciodată în istoria ei — şi nici nu va întîlni vreodată — forma perfectă a experienţei ei spaţiale. Am arătat, de altminteri, în paginile precedente că noţiunea de spaţiu acoperă atît noţiunea de loc, cît şi pe cea de întindere ori de adîncime. Tot aşa, noţiunea de timp este complexă, înglobînd atît succesiunea unor elemente omogene, cît şi simultaneitatea şi dispersiunea. Asemeni noţiunii de spaţiu, se cuvine ca ea să fie examinată mai întîi în practica perioadei de care ne ocupăm.

Legenda Crucii executată de Piero della Francesca la Arezzo între anii 1452 şi 1466 nu face parte dintre lucrările de avangardă ale Quattrocento-ului, dar nu aparţine nici perioadei de sfîrşit a secolului, în care sistemul figurativ constituit îşi vădeşte incertitudinile, deoarece se adaptează la noi concepte şi se adresează unor noi spectatori. Oprindu-ne asupra ei, vom oferi deci o privire de ansamblu asupra sistemului care s-a elaborat în Toscana în decursul unei generaţii, în răstimpul cuprins între primele lucrări create de Masolino şi de Masaccio, pe de o parte, şi ultimele lucrări ale lui Piero, pe de alta [1]. Ciclul de la Arezzo nu este de altminteri nici prima operă a autorului. Născut cîndva între anii 1415 şi 1420, la Borgo San Sepolcro, prima sa activitate atestată datează din anul 1439 ; Piero era pe

[1] Adică în perioada 1430—1470, deşi Piero della Francesca nu a murit — orb ce-i drept — decît în anul 1492. În ce priveşte generaţiile secolului al XV-lea în arta florentină, vezi pp. 261—262.

atunci la Florenţa, unde lucra în colaborare cu Domenico Veneziano. Prima sa lucrare datează din anul 1445 : este vorba de *polipticul Iertării* de la San Sepolcro. Îl aflăm mai tîrziu călătorind prin întreaga Italie : la Rimini în anul 1451, la Roma în anul 1459, sub Pius al II-lea, apoi la Arezzo, unde lucrează la capelă şi participă la treburile publice. Mai tîrziu, în anul 1469, se va afla la Urbino cu Paolo Uccello şi cu Joos van Gent ; va muri în anul 1492 la o vîrstă socotită pe atunci drept foarte înaintată.

Înainte de a aborda marele ciclu de la Arezzo, Piero a pictat lucrări ce ni s-au păstrat şi care ne dovedesc că el folosea limbajul figurativ curent. Reluînd tema Sfintei Fecioare în mantie, specifică ţărilor din Nord, *Sfînta Fecioară a Iertării* de la San Sepolcro este destul de arhaizantă. Accentul cade asupra feţelor, tratate ca obiecte, la fel ca în *Bătăliile* lui Uccello. Această figură a Sfintei Fecioare se explică perfect în perspectiva obiectului figurativ, mărit, izolat şi identificat cu un loc şi el pur figurativ. Compoziţia lui Piero corespunde valorilor tactile cîntate de Berenson, valori care, de astă dată, sînt revelatoare în ce priveşte tehnica şi stilul. *Răstignirea Domnului* de la Borgo San Sepolcro adaugă un dramatism expresionist acestui tip de figurare, în care obiectul domneşte nestînjenit, în care locul este abstract, iar timpul este unic, situat de altminteri într-o perspectivă non-istorică, legată de o cuvioasă pietate mai curînd decît de evocarea imaginară a legendei sfinte.

Cu tabloul *Sfîntul Ieronim,* aflat la Berlin, şi mai ales cu tabloul pe aceeaşi temă aflat la Veneţia, întîlnim în opera lui Piero o nouă manieră în folosirea valorilor combinate ale spaţiului şi timpului. O comparaţie între aceste două lucrări este foarte grăitoare. Putem spune că, de la una la cealaltă, un artist îşi defineşte viziunea prin intermediul unei facturi. *Sfîntul Ieronim* de la Berlin ne prezintă doar un anahoret, definit ca atare de prezenţa leului, a cărţilor şi a uneltelor de penitenţă. Sfîntul este plasat într-un peisaj convenţional, înzestrat cu atributele unui şes fără vreun caracter local determinat. Grota este figurată printr-o stîncă ciudată, care constituie într-adevăr mai degrabă un semn

decît o reprezentare ; stînca se transformă în colină şi ne trimite astfel la întregul vocabular al giottismului, despre care vom vorbi mai pe larg ceva mai tîrziu. Dimpotrivă, *Sfîntul Ieronim* de la Borgo este într-adevăr un Piero. Peisajul este un „portret", portretul ţinutului în care au trăit Piero şi ceilalţi creatori ai stilului propriu secolului al XV-lea. Recunoaştem de la prima privire o regiune asemănătoare cu cea care figurează în dipticul Montefeltro de la Florenţa. Acest fundal constituie un *loc* ridicat la rangul de adevărat obiect figurativ şi asociat cu voinţa artiştilor toscani de a înălţa un ţinut la demnitatea unui cadru-tip de figurare. Ei repetă astfel un lucru pe care oamenii din Nord îl făcuseră cu puţină vreme înainte. În primul plan se află sfîntul şi un credincios. Nu un donator. Acest credincios este reprezentat în clipa în care, prin puterea imaginaţiei sale, îl *vede* pe sfîntul pe care îl cinsteşte. În acest fel, primul plan constituie şi un loc distinct de spaţiul de ansamblu al compoziţiei. Or, acest loc posedă o trăsătură particulară şi anume aceea că nu este înzestrat cu o unitate temporală. Credinciosul şi sfîntul sînt uniţi într-un spaţiu figurativ verosimil şi într-un timp figurativ tocmai de aceea iluzionist, dar ei aparţin unor epoci foarte diferite. Aceasta dacă nu găsim unitatea care îi reuneşte în faptul că Piero reprezintă aici viziunea credinciosului prin procedeul pe care Gauguin l-a făcut celebru în *Viziunea luptei lui Iacob cu Îngerul*. În orice caz, unitatea de timp este consecinţa unităţii de loc, iar unitatea de loc este consecinţa unificării abstracte a timpurilor reale şi a timpurilor imaginare. Relaţia dialectică dintre loc şi timp este întru totul limpede.

Să adăugăm la cele spuse pînă acum că, la limita celor două mari împărţiri ale locului — fundalul şi avanscena, se înalţă arborele. Acest arbore este aproape semnătura lui Piero ; el exprimă în toate lucrările lui valoarea vieţii care este cuvîntul ultim al unei credinţe. Cu înfăţişarea ei de cariatidă, *Sfînta Fecioară cu mantia* ne trimite şi ea la coloană şi, indirect, la arbore. Semnul se schimbă astfel, dar elementul semnificativ rămîne. El joacă un rol capital. Cuvîntul vieţii — iată ce vesteşte sfîntul prin faptele sale ; în numele acestui cuvînt, oamenii cîrmuiesc cetăţile, stă-

pînesc pămînturile. Arborele şi cartea stau mărturie realităţii înţelesului pe care credinciosul îl dă rugii sale. Ni se arată astfel că locurile figurative comunică şi se ordonează în serii semnificative tocmai prin intermediul timpului, conceput nu ca succesiune de momente identice, ci ca legătură pururi vie în memoria indivizilor şi a colectivităţilor. Asemeni locurilor figurative, timpul figurativ este discontinuu. Locul figurativ implică deopotrivă spaţiul şi timpul. Spre deosebire de ceea ce se întîmplă în limbă, nu există un lanţ spaţial constituit în calitate de continuum şi slujind drept suport întregului sistem figurativ, aşa cum lanţul temporal constituie suportul limbii. Ca unealtă de semnificare, montajul precumpăneşte asupra decupajelor. De unde rezultă că nu mai avem posibilitatea de a considera limba ca forma-tip a gîndirii omeneşti.

Locuri alături de spaţii, timpuri imaginare constituite şi ele, în consecinţă, în ansambluri diferenţiate, care funcţionează în legătură între ele şi fac posibilă diferenţierea şi coordonarea locurilor, toate aceste date care se degajă treptat ne lămuresc asupra condiţiilor în care funcţionează sistemul plastic, lăsînd însă nerezolvată problema principiilor — dacă, la drept vorbind, există asemenea principii fixe sau, cel puţin, specifice pentru fiecare artist — potrivit cărora jocul combinatoriu al elementelor dictează împărţirea materială a suportului.

Că există adevărate reţete, cazul lui Piero o demonstrează cu prisosinţă. Urmînd îndată după *Sfîntul Ieronim*, *Botezul Domnului* de la Londra ne dovedeşte cum este posibil să se facă cu aceleaşi elemente două lucruri diferite. Figurile-cariatide, figurile-coloane, arborele identificat cu Isus — în aşa fel încît echivalenţele se stabilesc cînd între semnele grafice, cînd între sistemul plastic şi realitate — peisajul exaltînd valoarea pe plan local a operei executate : vocabularul este fix. Singur, nudul — dar el există şi la Uccello — aduce un element nou. Este interesant să apropiem nudul şi femeia-coloană. Cea care l-a purtat pe Isus este, împreună cu arborele, izvorul vieţii : semne făcînd, aşadar, pereche cu elemente de semnificare generatoare de suprafeţe.

După *Botezul Domnului*, *Biciuirea lui Hristos* de la Urbino, care introduce un nou substitut al arborelui şi al cariatidei : coloana, folosită mai apoi foarte frecvent în ciclul de la Arezzo. Compoziţia de la Urbino este, pe lîngă aceasta, prima în care apare o împărţire în lărgime a cîmpului, divizat între două suprafeţe care îşi au fiecare linia ei de fugă şi propriul ei spaţiu, respectînd de altminteri o metodă proiectivă comună. *Biciuirea* constituie un remarcabil prototip al unora din principalele scene alcătuind ciclul de la Arezzo. Această lucrare ne îngăduie să ridicăm importanta problemă a atenţiei pe care Piero a acordat-o mînuirii perspectivei liniare printre ai cărei apostoli este pe bună dreptate socotit. Piero a scris chiar un tratat de perspectivă : acel *De prospectiva pingendi* pus mereu sub ochii scepticilor[1]. Piero împărţea cu întreaga sa epocă fascinaţia perspectivei. Nu am avut niciodată intenţia să neg bogăţia de idei născută din perspectiva liniară. Am contestat numai faptul că ea ar fi constituit *singurul* sistem speculativ al creatorilor noului limbaj şi că, pe de altă parte, ar fi constituit vreodată un procedeu în virtutea căruia pictorii proiectează lumea aşa cum este ea. Cititorul a putut constata că Alberti oferea auditoriului său şi alte învăţăminte în afara acelei unice doctrine care îi este îndeobşte atribuită.[2] Nu rezultă de loc că am afla secretul artei lui Piero din faptul că, spre sfîrşitul vieţii sale, el a scris un tratat de perspectivă. Mai mult decît atît : să privim acest faimos tratat. El ne propune, desigur, o metodă, dar în ce scop ? Pentru a ordona una din acele mari compoziţii care ne fascinează şi astăzi şi care îl aşază pe Piero în primul rînd al contemporanilor săi ? Cîtuşi de puţin. Găsim în acest tratat metode extrem de precise pentru a se construi anumite *elemente* ale imaginii, în speţă, întregul material arhitectonic care figurează în compoziţiile sale. Dar se mai îndoieşte oare cineva că acest material constituie unul din cadrele de organizare a marilor opere ? Se mai îndoieşte

[1] Scris după 1468 şi dedicat ducelui Federico da Montefeltro, editat de Giunta Nicco Fasola, Florenţa, 1943.

[2] Asupra lui ALBERTI, cf. nota de la p. 234.

oare cineva că această introducere a elementelor de arhitectură şi a tot felul de obiecte — asemeni acelor *mazzochi* îndrăgite de Uccello — în pictură a constituit una din pasiunile timpului ? Să transpunem, cu toate acestea, situaţia şi să ne întrebăm dacă, referindu-ne la vremea noastră, textele lui Klee, bunăoară, sînt cu adevărat revelatoare pentru opera sa.[1] Problema pictorilor-scriitori depăşeşte cadrul acestui studiu. Delacroix ni se arată, fără nici o îndoială, aşa cum este în *Jurnalul* său ; putem oare crede însă că descoperim artistul ca atare în paginile *Jurnalului ?* Ori, dimpotrivă, omul aspirînd să joace un rol intelectual în epoca sa ? Este neîndoielnic că tratatul lui Piero ne face să fim siguri de importanţa acordată de el mecanismului anumitor construcţii de obiecte integrate destul de frecvent în opera sa. În schimb, mă consider îndreptăţit să afirm că, pe această cale, Piero nu a făcut decît să expliciteze acea parte a artei sale care avea un caracter tehnic şi era în cea mai mică măsură legată de creaţie.

Să abordăm ciclul de la Arezzo. Să încercăm să îl citim, la început, ca pe un ansamblu în care fiecare compoziţie îşi găseşte locul ; să-l citim apoi pe părţi. Dacă ne plasăm în capelă, în faţa altarului, vom vedea la început, ridicînd capul, de la dreapta spre stînga, două bătălii : *Triumful lui Constantin* şi *Înfrîngerea lui Cosroe* apoi, deasupra, din nou două scene simetrice : *Misterul Crucii revelîndu-se Reginei din Saba* şi *Aflarea Sfintei Cruci* la iniţiativa Sfintei Elena ; în sfîrşit, în registrul superior, aflăm la dreapta — *Moartea lui Adam* şi, la stînga — *Înălţarea Sfintei Cruci.* În fund, aşezate simetric în registrul inferior — *Bunavestire* şi *Visul profetic al lui Constantin ;* în registrul median : *Drumul Crucii* şi *Supliciul evreului ;* sus, cîţiva profeţi. Există, aşadar, o simetrie între cele două părţi ale capelei. Cu toate acestea, dacă dorim să citim legenda, vom începe cu secţiunea din dreapta a părţii superioare pentru a căuta istorisirea morţii lui Adam şi vom coborî pentru a citi, pe ace-

[1] Paul KLEE, *Das Bildnerische Denken*, Basel, 1956. Cf. : P. H. GONTHIER, ed. lui Paul Klee, *Théorie de l'art moderne, Médiations*, Paris, 1964.

laşi perete, povestea Reginei din Saba şi apoi pe cea a victoriei lui Constantin ; vom urca din nou prin cealaltă bătălie pentru a întîlni *Aflarea* şi apoi *Înălţarea Sfintei Cruci*. Există, aşadar, atît o ordine de simetrie, cît şi o ordine circulară de lectură. Faptul că ordinea logică a scenelor este alterată de inversarea poziţiilor ocupate de *Înfrîngerea lui Cosroe* şi de *Aflarea Sfintei Cruci* demonstrează că nici una din ordini nu este dominantă. Exigenţele plastice, simetria celor două *Bătălii*, au prevalat asupra cronologiei, cu atît mai mult cu cît paralela realizată între *Aflarea Sfintei Cruci* şi prima descoperire a misterului arborelui lui Adam de către regina din Saba a fost astfel pusă din nou în evidenţă.

Ne mai rămîne să explicăm o compoziţie şi anume cea a *Buneivestiri*, a cărei prezenţă şi plasare în acest ciclu au suscitat numeroase nedumeriri. Nu au lipsit explicaţiile. După unii, nu ar fi vorba de o Bunăvestire, ci de un mesaj transmis de înger Sfintei Elena ! Soluţie absurdă şi care lasă fără explicaţie frînghia şi laţul agăţat de zid şi evocîndu-l pe Iuda. Pe de altă parte, Sfînta Fecioară ţine de tipul celorlalte Sfinte Fecioare pictate de Piero, ea constituie un obiect figurativ în sistemul său. Juxtapunerea realizată între *Bunavestire* şi cele două *Bătălii*, cea a lui Constantin şi cea a lui Heraclius este surprinzătoare numai dacă încercăm să stabilim o relaţie directă, membru cu membru şi simetrică, între fiecare din marile compoziţii aflate de o parte şi de alta a altarului. Dacă, dimpotrivă, adoptăm o ordine de lectură circulară, constatăm că *Bunavestire* este foarte logic plasată în punctul în care misterul întrupării vine să răstoarne valorile istoriei omeneşti. *Bunavestire* ar trebui, fără îndoială, să preceadă *Visul lui Constantin ;* dar aceasta numai într-o perspectivă pur cronologică şi nu în cea a lui Piero. Pentru pictor şi pentru comanditarii săi, scopul lucrării este de a invedera o anumită acţiune actuală a religiei. Ne aflăm în ceasul în care creştinătatea simte cum renaşte primejdia musulmană, în ceasul în care confreriile domeniului pontifical au ca deviză să susţină Cruciada. Ştim, firește, că apelurile Papei au fost zadarnice şi că singurul răspuns efectiv primit de el

a fost crearea ordinului Lînii de Aur de către ducele de Burgundia. Cu toate acestea, găsim şi semnele apelului la pornirea unei cruciade împotriva necredincioşilor într-o operă contemporană şi anume — *Miracolul Ostiei* de Paolo Uccello, aflată şi ea la Urbino în domeniul Bisericii. În consecinţă, ciclul de la Arezzo subliniază pe bună dreptate necesitatea unei acţiuni războinice pentru apărarea Credinţei. Nu urmăreşte, aşadar, să repete încă o dată învăţătura Evangheliei, ci să fixeze un scop credinţei. Rezultă de aici că tocmai *Bătăliile* sînt cele care ocupă locul de frunte şi că *Bunavestire* subliniază, acolo unde este plasată, oportunitatea paralelă a acţiunii seculare. Ciclul de la Arezzo ne arată că simpla învăţătură nu este suficientă pentru a asigura triumful cauzei celei drepte, ci că datoria prinţilor este de a face la rîndu-le ceea ce a făcut Constantin, prin care misterul *Întrupării* s-a putut transforma în istorie.

În această perspectivă, vedem cu şi mai multă uşurinţă că ordinea timpurilor, precum şi cea a locurilor, este folosită cu multă libertate de către pictori în scopul de a disocia sau de a juxtapune rînd pe rînd evenimentele. Deosebirii făcute între spaţiu — noţiune vagă, care ne trimite la o categorie kantiană — şi locuri îi corespunde nu numai deosebirea dintre timp şi succesiune, ci şi cea dintre timp şi eveniment. În ordinea timpurilor, evenimentul corespunde cu un decupaj analog celui al locului în raport cu spaţiul. Asemeni obiectului figurativ, evenimentul poate fi integrat şi se inserează în organizarea cîmpului figurativ potrivit unor reguli combinatorii.

Aşa cum, în ordinea locurilor, există diferite niveluri ale experienţei, tot astfel, în ordinea timpurilor, evenimentele aparţin unor multiple domenii ale memoriei. Ele ne trimit la fapte fixate atît în memoria individuală, cît şi în memoria colectivă a oamenilor. Asemeni obiectelor figurative, ele posedă o dublă realitate — experimentală şi imaginară. Ele sînt susceptibile de a fi deplasate şi de a apropia între ele date care nu au fost niciodată vecine în realitate. Pe această cale, sistemul combinatoriu al timpurilor figurative este capabil să intre în combinaţie cu sistemul locurilor

imaginare. În sfîrşit, la nivelul fixării semnului pe suprafaţa plastică, mijloacele de care dispun ordinea timpurilor şi ordinea spaţiului sînt aceleaşi. Ceea ce dă iluzia unei unităţi a spaţiului-timp figurativ. Sistemul figurativ foloseşte astfel pentru a articula termenii discursului său elemente decupate în diferite domenii ale experienţei.

Ciclul de la Arezzo ne îngăduie, în fine, să stabilim un ultim aspect al modurilor în care timpul se inserează în limbajul plastic. Am privit pînă acum opera în ansamblul ei, încercînd să înţelegem cum a distribuit autorul pe pereţii capelei scene legate între ele de o logică avîndu-şi unica justificare în memorie, adică în timp. Dacă vom privi acum mai îndeaproape un anumit număr de scene, vom constata prezenţa altor procedee de folosire a unor timpuri diferenţiate. Prima imagine reprezintă moartea lui Adam, dar ea introduce în acelaşi timp legenda Crucii. Două tradiţii, cea biblică şi cea apocrifă, se întrepătrund. Fresca este împărţită în două pe verticală de arborele care va fi eroul ciclului. În dreapta, ajuns la adînci bătrîneţe, Adam proroceşte apropiata sa moarte ; în stînga, el este îngropat de copiii săi şi, ascultînd de voinţa lui, aceştia sădesc pe mormîntul său ramura cu care arhanghelul îl gonise din rai. Aşadar, două momente dintr-o fabulaţie într-un singur timp legendar, ba chiar trei momente dacă socotim că arborele a crescut, vestind simbolic timpurile omeneşti ce aveau să vină. Prin opoziţie, un singur loc, totalmente arbitrar, definit prin cîteva simple obiecte figurative, întreaga semnificaţie a imaginii fiind dată de figuri.

Imaginea următoare, înfăţişînd vizita reginei din Saba la curtea regelui Solomon, este mai complexă. Regina întîlneşte în drumul ei un pod şi, în clipa în care îl trece, are intuiţia că puntea este făcută din lemnul arborelui care crescuse odinioară pe mormîntul lui Adam. Fără să reprezinte, fireşte, trunchiul căzut, alţi doi arbori întăresc ideea că orice arbore este un simbol al vieţii. Pe lîngă aceasta, peisajul cu coline ne aminteşte că legenda sfîntă este pretutindeni şi întotdeauna actuală, reînnoită de fiecare dată cînd un om îşi observă percepţiile şi le confruntă cu învăţătura istoriei. În sfîrşit, panoul este împărţit în două

părţi care precizează ordinea de succesiune a episoadelor, cel de pe pod şi cel al primirii reginei de către rege. Două cicluri ale timpului, un ciclu scurt şi un ciclu lung, se împletesc într-o compoziţie unică. În ceea ce priveşte locul, coloana care separă în chip material imaginea stabileşte o împărţire între două tipuri de locuri : locurile naturale şi locurile construite, pe această cale exprimîndu-se noţiunea de civilizaţie şi, într-un fel, izbînda unei acţiuni eficace a omului trăind în societate, întreprinsă pentru a contribui la înfăptuirea ordinii divine, temă generală a ciclului de la Arezzo, după cum am mai arătat.

Să observăm pentru a încheia că, în partea stîngă a imaginii, regina vine din stînga după cum, în partea dreaptă, vine din dreapta. Ea nu a dorit să calce în picioare lemnul crucii şi, pe lîngă aceasta, specificitatea timpurilor este astfel confirmată de structura locului. Ne aflăm în faţa unor reguli asemeni celor impuse de orice sistem figurativ sau de orice prezentare a unui spectacol. Pe scenă, ordinea intrărilor şi ieşirilor impune, după cum se ştie, ca un personaj să reintre prin aceeaşi parte prin care a ieşit ; alte legi s-au stabilit însă în cinematografie. Există mecanisme care reglează integrarea spaţiilor şi timpurilor, constituind o suplă legătură între fragmentele dezarticulate ale realului, fragmente care nu se mai recompun decît în spiritul nostru.

În plus, legenda Crucii inspirase şi înaintea lui Piero alte ansambluri decorative. În decursul secolului al XIV-lea, fraţii Lorenzetti din Siena pictaseră o legendă a Crucii pe zidurile bisericii San Francesco de la Volterra. Adevărul este că ei nu reprezentaseră decît ultimele două secvenţe ale legendei complete, aşa cum o vedem la Arezzo, adică *Aflarea Sfintei Cruci* şi *Înălţarea Sfintei Cruci,* cu alte cuvinte — întoarcerea la Ierusalim. Prima parte, cea care istoriseşte originea Crucii şi legenda lemnului din care ea a fost făcută, lipsea cu totul din această lucrare. Dar Agnolo Gaddi pictase şi el în anul 1374, la Florenţa, în biserica dominicanilor — Santa Croce, aceeaşi legendă, în opt fresce. Aici este redat visul lui Heraclius şi nu visul lui Constantin ; pe lîngă aceasta, seria este mai puţin completă

decît la Arezzo. Mai interesant este faptul că, de la bun început, în prima ei prezentare în biserica franciscană de la Volterra, legenda era evident legată de pietatea personală a Sfîntului Francisc, vizionar şi el însuşi, într-un fel, o a doua întrupare omenească a lui Hristos. Ea constituie, aşadar, una din rarele serii legate de adevăratul spirit al sfîntului. Reluarea ei la Santa Croce din Florenţa, la dominicani, a făcut ca tema să reintre în ordinea oficială pe care Piero nu o mai părăseşte la Arezzo o dată ce subliniază conformitatea dintre cultul crucii şi intenţiile actuale ale Pontifului. Există totuşi o foarte sensibilă diferenţă între ciclul lui Agnolo Gaddi şi cel creat de Piero, fără a mai vorbi, firește, de diferenţa de calitate dintre aceste opere. La Florenţa, intenţiile sînt doctrinare şi monastice, la Arezzo — ele sînt legendare şi princiare. La Florenţa, ciclul susţine unul din episoadele conflictului dintre ordinele monastice. Tema fundamentală, subiectul care dictează alegerea episoadelor şi a accesoriilor, este constituit de dezbaterea dintre călugării cerşetori şi papalitate ; ţelul urmărit este să se reducă exaltarea crucii la dimensiunile unei devoţiuni de confrerie. Este un moment din lupta antieretică dinlăuntrul Bisericii. La Arezzo, unde pictorul trebuie să afirme mai mult decît legitimitatea intervenţiei prinţului şi anume — necesitatea ei, ciclul monastic devine aulic. Pe lîngă aceasta, constatăm că artistul încetează să interpreteze o legendă pe jumătate orală, pe jumătate în act. Cu excepţia crucii, obiectele figurative din lucrarea lui Piero posedă o semnificaţie modernă, potrivit cu o integrare mai accentuată a timpurilor, diferenţiate de aici încolo după momentele legendei.

Între frescele lui Gaddi şi opera lui Piero s-a produs un fapt esenţial pentru înţelegerea imaginii : clerul nu mai reprezintă un deţinător privilegiat al gîndirii ; în toate domeniile, chiar în cel legendar, întoarcerea la izvoarele scrise este evidentă. De altminteri, noua societate care se naşte în cetăţile italiene este societatea negustorilor ruşinaţi de obîrşia lor umilă şi aspirînd la un rang princiar. Din acest punct de vedere, ciclul de la Arezzo este reprezentativ pentru o societate care năzuieşte spre o nouă

cunoaştere, pentru o societate care se pregăteşte să lase conducerea treburilor ei în mîinile şefilor de Stat. Fie ea creştină, fie păgînă, legenda nu va mai înfrumuseţa noua societate în funcţie de fervoarea pe care o va naşte în suflete, ci în funcţie de valorile pe care noii stăpîni le recunosc ca fiind necesare. Pe scurt, şi atunci cînd considerăm timpurile şi locurile, ne este cu neputinţă să definim sistemele de împărţire a unui cîmp figurativ izolîndu-le de experienţa totală a artistului şi a vremii sale. Locurilor figurative le corespund evenimentele, iar timpurilor le corespunde localizarea lor într-o cultură. Integrarea şi repartiţia lor combinatorie pe suport nu decurg dintr-o împărţire, ci dintr-o cauzalitate.

După ce am arătat că limbajul figurativ — formă şi culoare — nu implică nici o relaţie de identitate între elementele spaţializate — obiectele — pe care le integrează şi o natură supusă unui decupaj statornic, am arătat că, la nivelul structurilor imaginii, nu există o normă predeterminată nici pentru specificarea timpului. Nu există o reţetă care să ne explicitezе metoda urmată de artişti pentru a organiza suportul proiectiv al lucrărilor lor. O operă nu semnifică şi nu se organizează decît atunci cînd un artist dispune în cadrul ei locuri şi evenimente aflate într-un raport dialectic în care timpurile şi spaţiile se integrează fără a se identifica. Orice operă constituie o evaluare problematică a unor experienţe care stabilizează percepţii şi cunoştinţe. Opera figurativă nu îşi propune să reproducă, ci să determine, orice reproducere mecanică a realului fiind, în plus, de neconceput ; deoarece orice fel de decupaj al vieţii este o oprire, adică moarte. Este iluzoriu să credem că am putea determina cea mai bună formă de compartimentare a unei suprafeţe făcînd abstracţie de ceea ce artistul reprezintă pe această suprafaţă. Procedee cum ar fi figurarea spaţiului perspectiv sau utilizarea secţiunii de aur explică acele metode în care, în anumite cercuri de cultură, s-au statornicit cunoaşteri parţiale. Dar configuraţia unei suprafeţe plastice ne trimite întotdeauna la o

imagine mintală care nu se află, ca atare, în planul imaginii. Există întotdeauna un decalaj între lucrul văzut şi lucrul reprezentat, precum şi între imaginea figurativă, pe de o parte, şi reprezentările mintale pe care ea le declanşează, pe de alta. Artiştii nu fac inventarul faptelor din natură la scara imuabilă a umanităţii ; ei sugerează ordini combinatorii. Limbajul lor este specific pentru că, spre deosebire de limbajul vorbit, primul nu utilizează un suport a cărui împărţire să se facă potrivit cu o singură lege. Ei creează pentru fiecare operă relaţiile de cauzalitate şi mijloacele specifice.

Limbajul figurativ nu constituie un mod de notare a unor valori comune, susceptibile de a fi împrumutate limbajului vorbit şi reexprimate fără vreo schimbare prin intermediul imaginii. Elementele care o alcătuiesc nu ne trimit la un cod valabil la scara întregii umanităţi. Dacă dorim să căutăm comparaţii pentru demersul mintal care se concretizează în imagine, este preferabil să ne îndreptăm atenţia spre alte experienţe decît cea a limbajului. Dacă un transfer direct şi realizat, membru cu membru, nu este posibil între diferitele forme de activitate mintală, este totuşi neîndoielnic că spiritul este unul şi că, în consecinţă, în măsura în care izbutim să aprofundăm unul din modurile sale particulare de acţiune, ajungem la mecanismele generale ale gîndirii.

În această analiză a dublei problematici a timpului şi a locului imaginar, nu am avut putinţa să stabilim reguli precise justificînd, în fiecare caz particular, planul adoptat de artist pentru împărţirea planului figurativ ; într-adevăr, numărul combinaţiilor dialectice pe care le face posibile combinarea valorilor temporale cu valorile spaţiale este practic infinit. Ceea ce nu înseamnă că n-ar exista scheme de ordine combinatorie pe care le regăsim studiind întreaga operă a unui artist sau chiar creaţia cîtorva artişti contemporani. Aceste scheme, care nu sînt numai condiţionate de exigenţe figurative, ci depind, de asemenea, de reprezentările comune artiştilor şi mediului lor, determină stilurile — stilul unui om şi stilul unei epoci. Ele nu ne revelează cîtuşi de puţin dispoziţii statornice

ale spiritului, ele ne trimit la istoria sa. Ele nu pot fi, aşadar, descrise decît în funcţie de un studiu axat nu pe ceea ce s-ar fi putut sau ar putea să fie, ci pe ceea ce a fost. Aceasta este raţiunea pentru care am ales să studiem constituirea unui stil istoric, cel al Renaşterii, mai curînd decît statornicirea limbajului figurativ în sine. Şi tot din aceeaşi pricină, după ce am definit astfel termenii problemei, nu putem sugera o definiţie precisă a stilurilor personale ale oamenilor Renaşterii, nici, cu atît mai mult, a stilului comun al epocii fără a ne angaja pe calea istoriei, la nivelul empirismului. În sfîrşit, aceeaşi raţiune ne face ca, în cele două capitole ce urmează, să ne străduim să arătăm cum s-a efectuat clivajul posibilelor. Formulele şi stilurile nu trebuie să fie niciodată considerate ca şi cum ar fi constituit „modele" coerente în funcţie de care artiştii şi-au dirijat acţiunea. Modelele stilistice sînt stări de fapt şi ele nu încetează să se transforme decît în clipa în care un ciclu imaginar a luat sfîrşit. Atîta vreme cît un stil este viu, cu alte cuvinte — atîta vreme cît el permite noilor artişti să îmbogăţească sau să îmbunătăţească o anumită ordine combinatorie a percepţiei optice a universului, acest stil evoluează. Doar trăsăturile unui lucru desăvîrşit pot fi fixate.

Am încercat pînă acum, în mai multe rînduri, să arăt paralelismul existent între diferitele tipuri de activitate intelectuală, insistînd mai cu seamă asupra relaţiilor picturii cu muzica şi matematicile. Mă voi strădui să arăt de astă dată care sînt raporturile dintre pictură şi poezie. Această apropiere se impune deoarece ea subliniază influenţa pe care interpretările noastre istorice o exercită asupra înţelegerii actuale a acestor probleme şi, reciproc, deoarece poezia constituie, împreună cu artele plastice, forma de activitate mintală reprezentativă care s-a schimbat cel mai mult.

Se înţelege de la sine că obiectivul nostru este de a pătrunde resorturile sistemului Renaşterii, dar este tot atît de sigur că nu putem ridica problemele de discriminare istorică decît luînd ca punct de plecare datele actuale ale experienţei. Prin contrast cu Renaşterea, care a dorit să

instituie o ordine figurativă conştientă, legată de cultura umanistă, secolul al XX-lea a primit moştenirea lui Mallarmé, Cézanne şi Gauguin ; aşa se explică de ce el se străduieşte să dizolve nu numai regulile stricte ale viziunii renascentiste, dar şi raţionalitatea invenţiei. Paul Valéry a fixat cu o admirabilă pătrundere — şi fără a renega nimic din admiraţia filială pentru maestrul său — regulile unui comportament poetic modern avînd drept ţel să stăpînească, prin mijloace cu totul noi, desăvîrşita luciditate şi rigoarea instituţionalizată a vechilor ordini. El a năzuit de fapt să facă pentru poezie ceea ce Cézanne izbutise în ordinea picturii. „Pentru a mă interesa, problemele de poezie — spune el — trebuiau să fie rezolvate prin înfăptuirea unor condiţii judecate şi stabilite în prealabil, ca în geometrie (...) Luam, dacă doriţi, gîndirea drept «necunoscută» şi înaintam din aproape în aproape către ea, prin atîtea aproximaţii cîte erau necesare". Şi mai departe : „Numesc aici *lume* ansamblul de incidente, injoncţiuni, interpelări şi solicitări de tot felul şi de toate intensităţile care surprind spiritul fără a-l ilumina propriu-zis, care îl emoţionează şi îl descumpănesc." [1] Şi, în sfîrşit, asupra lui *Adonis* de La Fontaine : „...o înlănţuire atît de îndelungată a farmecului, mii de dificultăţi învinse, mii de voluptăţi captate în continuitatea unei urzeli inviolabile în care ele se juxtapun, sînt strînse una de alta şi nevoite să se contopească, dînd în sfîrşit iluzia unei tapiţerii vaste şi variate ; întreg acest efort pe care cunoscătorul îl consideră prin transparenţă, prin prisma valorilor lucrării... şi de care se minunează pe măsură ce spiritul său o reconstituie...". Ne îndepărtăm pe nesimţite de vremea în care faptul domina, spune acelaşi Valéry, şi ne orientăm spre „tipul ideal al Acţiunii complete, adică spre actul imaginat, construit în spirit pînă la cele mai mărunte detalii şi cu o precizie de necrezut... Privirea noastră se lasă în voia viziunii într-un cîmp luminos de evenimente, pe care nu se poate împiedica să le unească între ele prin mişcările ei spontane, ca şi

[1] Paul VALÉRY, *Mélange*, éd. de la Pléiade, *Souvenir*, vol. I. pp. 304—306.

cum ele ar trasa linii şi ar forma în acelaşi timp figuri care îi aparţin, pe care ea ni le impune şi le reintroduce în spectacolul real." Fie că e vorba de pictură, fie de poezie, în orice activitate creatoare este prezentă o atitudine care foloseşte unelte diferite dar defineşte, în ultimă analiză, acelaşi spirit. Găsim la Valéry chiar o remarcabilă definiţie a noţiunii de loc : „Locul vag, rătăcitor, mobil, liber al privirilor, cu mult mai iute şi mult mai sensibil decît corpul şi chiar decît capul ; atras, respins, zburînd asemeni unei muşte şi fixîndu-se ca ea ; lacom de forme, găsind drumuri, legînd obiecte separate ; parte mai mobilă a corpului mai puţin mobil, cînd supusă oricărei atracţii, cînd legată de fiinţă şi în relaţie cu ea, parcurge lumea, uneori se pierde asupra unui obiect şi se regăseşte ocolindu-l". [1]

Afinităţile evidente care există între meditaţia lui Paul Valéry asupra artei poetice şi reflecţia pe care o urmărim aici asupra datelor psihologice ale picturii nu trebuie să ne facă să pierdem din vedere revendicarea fundamentală a acestui studiu şi anume — specificitatea picturii, mod de expresie şi de comunicare a spiritului nostru, mod ireductibil la oricare altul în pofida faptului că acelaşi spirit este cel care lucrează. Cazul lui Valéry este de aceea cu atît mai edificator pentru noi, cu cît un spirit de o asemenea elevaţie, un spirit care a pătruns atît de adînc în ceea ce am putea numi esenţa conştiinţei poetice, ne revelează, fără să vrea, cu strălucire, limitele propriei sale gîndiri şi ceea ce am putea defini drept necesitatea unei ordini plastice complementare.

Paginile pe care Valéry le-a scris despre Mallarmé sînt printre cele mai frumoase, emoţionante şi revelatoare totodată în privinţa ambiţiosului plan al maestrului său, care a fost de fapt gînditorul de căpătîi al întregii literaturi moderne de avangardă. Ele sînt încununate de comentariul la celebrul *Un Coup de dés,* în care Valéry vede pe bună dreptate opera-cheie, dacă nu cea mai desăvîrşită, a maestrului. Mallarmé nu urmărea numai, ne explică el, să depăşească intuiţia naivă. În *Un Coup de dés,* acest

[1] Paul VALÉRY, *Mélange,* éd. de la Pléiade, *Regard,* vol. I, p. 311.

poem în care fiece cuvînt a fost aşezat de poet în succesiunea paginilor, o gîndire a fost pentru prima dată plasată în spaţiul nostru. Întinderea închidea forme temporale ; aşteptarea, îndoiala, concentrarea erau lucruri vizibile ; aici, chiar pe hîrtie, coexista cuvîntul. Valéry este profetul unei noi puteri de expresie a omului ; el defineşte un instrument spiritual pentru exprimarea lucrurilor intelectului şi ale imaginaţiei abstracte. Nu se mai suprapune o armonie vizuală peste o melodie intelectuală preexistentă ; în momentul conceperii, forma — aici, pagina devenită unitate vizuală — este un mod al compoziţiei. Pe scurt, nu există idee care să nu găsească în act propria ei figură remarcabilă.

Celor curioşi le va veni uşor să-l recitească pe Valéry şi să găsească în el foarte numeroasele pasaje în care descrierea tentativei făcute de Mallarmé dă naştere unor definiţii revelatoare în privinţa artei de a picta. Este cu atît mai ciudat să observăm că nici Valéry şi nici Mallarmé nu au crezut măcar o clipă că acest limbaj în devenire, vizual şi conceptual în acelaşi timp, realizînd o unire absolută între o formă şi un sens, nu se mai cerea descoperit ori inventat. Deşi amîndoi poeţii au trăit în strînsă comunitate cu lumea pictorilor, rămînem surprinşi constatînd că ei nu au ignorat numai aria de cuprindere a operelor care se elaborau sub ochii lor, dar au şi putut închina, atît unul cît şi celălalt, ani îndelungaţi de meditaţie, două vieţi întregi, elaborării unui sistem prezent încă de pe atunci prin schiţe strălucitoare sub propriii lor ochi, în propriile lor case, la îndemîna lor. Sistem coerent, încercat de cînd e lumea lume şi, pe deasupra, aflat în plină renovare exact în clipa în care ei îi doreau cu atîta ardoare apariţia. [1]

Sîntem cu toţii de acord că literaţii se exprimă prin cuvinte ; este aproape un scandal că pictorul se exprimă prin forme şi culori. Consimţim mai uşor că muzicianul semnifică în imediat un anume lucru şi o facem, aparent,

---

[1] Paul VALÉRY, *Mélange*, éd. de la Pléiade, vol. I, pp. 207—220, 289, precum şi : *Sur une Pensée*, pp. 304—311, *Au sujet d'Adonis*, pp. 467—470. A se vedea de asemenea : *Sur Goethe*, pp. 544—550 şi, mai cu seamă, *Sur Stéphane Mallarmé*, pp. 619—636 şi 648—656.

deoarece muzicianul ne este mai departe decît pictorul şi deoarece, în ciuda aparenţelor, este şi mai puţin înţeles. Să notăm, de altminteri, că această respingere a operei pictorului de către „intelectuali" coincide cu o perioadă a istoriei în care ascensiunea imaginii face ca problema să fie pusă în termeni de rivalitate. În privinţa Renaşterii, ea hărăzea artistului o soartă mai bună în măsura în care acesta urmărea să prezinte valori comune ; şi nu sîntem prea convinşi de faptul că marii creatori — Uccello, Piero, Leonardo, Giorgione — au fost apreciaţi pentru adevăratul lor aport.

Reînscriind, în orice caz, în perspectiva Quattrocentoului problema modurilor de semnificare şi a procedeelor de notare ale picturii, trebuie să reţinem că definirea unui sistem figurativ se întemeiază nu numai pe constatarea ambiguităţii simbolice a imaginii, ci, în şi mai mare măsură, pe caracterul în mod artificial concertat al spectacolului pe care ea îl prezintă, ţinîndu-se seamă de întrepătrunderea voită a soluţiilor tehnice aparente. O reflecţie asupra principiilor de organizare urmate de artiştii din Quattrocento pentru a asigura coerenţa lucrărilor lor ne-a făcut într-adevăr să observăm că, dispunînd de două unelte, desenul şi culoarea, ei juxtapuneau pe ecranul plastic cu două dimensiuni, ce slujeşte în chip uniform drept suport pentru operele lor, semne care, nefiind nici pe departe îndreptate spre aceeaşi semnificaţie, se opuneau fără cea mai mică preocupare pentru unitate. Am recunoscut astfel că folosirea combinatorie a noţiunilor de loc şi de timp constituie un sistem dialectic cultivat cu grijă, fără nici o dorinţă de asimilare. Deşi seduşi de acea capacitate a picturii care o face creatoare de iluzie — şi aceasta cu atît mai mult cu cît, după un Ev Mediu orientat spre concretizarea unei idei intelectuale a ordinii universale, Renaşterea se îmbătase de natură — artiştii au dorit înainte de toate să determine anumite raporturi între lucrurile văzute şi lucrurile ştiute, pornind de la premisa că, de acum înainte, cunoaşterea nu mai constituie doar învăţătura unei revelaţii, ci cunoaşterea reflectată, normativă, măsurată a fenomenelor în care se instituţionalizează un univers direct accesibil simţurilor omului, independent de orice certitudine supra-

naturală. Sistemul figurativ al Renașterii este indisolubil legat de doctrina celor două adevăruri, doctrină ce inspiră toate speculațiile „moderne" ale acelui timp, începînd cu teologia și sfîrșind cu retorica și pedagogia. Iată rațiunea pentru care studiul acestui sistem posedă o valoare exemplară, fără să ne conducă însă la o definiție universală a picturii, existența unei asemenea definiții fiind de altminteri de neconceput, deoarece omul care ar dispune de mijlocul de a defini una din funcțiile spiritului s-ar confunda cu demiurgul.

În schimb, la capătul acestei analize există o posibilitate de a preciza mai bine natura specifică a imaginii figurative. Departe de noi gîndul de a crede că această posibilitate nu ar ascunde nici o surpriză. Obiceiul este, într-adevăr, de a se considera imaginea drept un dat prim al experienței ; dar ea este astfel adeseori confundată cu conceptul. Se pleacă de la ideea că imaginea, atunci cînd apare fie pe ecranul plastic, fie în spiritul nostru, constituie dublul unui decupaj preexistent în natură. Or, analizele întreprinse de noi pînă acum au demonstrat cu prisosință caracterul *fabricat* al imaginii. Deosebită de obiect și de motiv, imaginea figurativă este produsul calculat, voit, al unei organizări materiale și în același timp intelectuale a cîmpului figurativ. Ea nu se identifică cu semnele folosite pentru a o fixa pe un suport ; ea este în imaginar, constelantă și în același timp structurantă, întrupînd produsele semnificative ale unei activități mintale în devenire.

De fapt, termenul de imagine desemnează realități diverse. Referindu-ne exclusiv la planul picturii, nu trebuie să confundăm imaginea mintală formată în spiritul artistului — și transmisă mai mult sau mai puțin intactă spiritului spectatorului — cu imaginea figurativă. Aceasta din urmă are caracterul unui vehicul ; ea este, ca să spunem așa, un releu între spiritul pictorului și cel al spectatorului. Am insistat pînă acum îndeajuns asupra caracterului concertat al artei picturale, asupra decalajului dialectic care există întotdeauna între elementele imaginii și beneficiarii ei. Spațiu perceput, spațiu gîndit, spațiu fixat, spațiu

perceput din nou şi apoi interpretat — lanţuri de relaţii se stabilesc în temeiul semnelor înscrise pe suport ; nu putem niciodată defini cu exactitate limita jocului imaginar pe care îl iniţiază constituirea unui ansamblu de semne organizate. Comparaţia dialectică realizată între imaginea pictată a Renaşterii şi imaginea de film, atît de revelatoare pentru noi în privinţa naturii releului şi în privinţa fragmentării continuumului figurativ în unităţi semnificative, independente de elementele prime, ne-ar duce prea departe. Nu trebuie să neglijăm totuşi o observaţie născută din intimitatea noastră cu filmul şi aplicabilă, în general, la orice sistem figurat. Atunci cînd, într-un ritm continuu, imaginile-secunde se succed într-o cadenţă regulată pe ecranul luminos, ochiul nostru nu dispune în mod material de timpul necesar pentru a cuprinde totalitatea informaţiilor consemnate în cadrul fiecăreia din ele. Nu înregistrăm şi nu interpretăm decît diferenţe. În film, raporturile reprezentative pentru intenţiile cineastului sînt puse în evidenţă în funcţie de mişcare. Atenţia noastră detectează amănuntele semnificative potrivit cu persistenţa lor globală sau cu repetarea lor. Gestul, acţiunea, comandă sistemul de exprimare şi de înţelegere. În pictură, procedeele sînt altele. Nimic nu se mişcă în afara ochiului şi spiritului nostru care descifrează, potrivit cu o problematică şi ea codificată. Ca şi în film, nu toate detaliile au aceeaşi capacitate de semnificare, şi ele sînt ierarhizate. Dorinţa de a păstra continuumul îl obligă pe pictor, după cum îl obligă şi pe cineast, să acopere cu semne totalitatea suprafeţei portante. Dar pictorul foloseşte şi el mijloace care fac ca atenţia noastră să se fixeze de preferinţă asupra anumitor detalii în detrimentul altora. Pe scurt, se creează, pe de o parte, *semne pierdute* şi, pe de altă parte, nu este necesar să fie prezentată totalitatea unei forme, a unei figuri sau a unei acţiuni pentru ca ele să devină reperabile. Spiritul nostru anticipează şi întregeşte. Există întotdeauna în cadrul unei imagini mult mai multe elemente decît ansambluri semnificative şi există adeseori trăsături deosebit de semnificative care nu sînt fixate în chip material pe suport. Revenim astfel la noţiunea de parcurs, prin intermediul căreia am

arătat cititorului cum o compoziție inertă trăiește în spiritul nostru și este înzestrată cu un grad de realitate depășind nesfîrșit de mult micul iluzionism al detaliului reprodus în chip arbitrar.

Cézanne a spus : „Pe măsură ce pictezi, desenezi ; cu cît culoarea se armonizează mai mult, cu atît desenul devine mai precis... Cînd culoarea își află întreaga-i bogăție, forma este în deplinătatea ei... fiecare tușă trebuie să conțină aerul, lumina, obiectul, planul, caracterele, desenul, stilul." Împărțirea cîmpului figurativ ne revelează un univers de linii și culori, de locuri, timpuri și figuri care nu se definesc în funcție de limitele compoziției, dar care ne introduc în universul unei experiențe trăite de artist, în intimitatea sistemelor de valori acceptate de anturajul său și, în sfîrșit, dacă artistul este într-adevăr mare, în visele care au deschis calea unor noi experiențe.

Prin combinarea liniilor și culorilor, pictorul prezintă astfel ansambluri articulate care alcătuiesc figuri și locuri imaginare și care scapă atît de sub puterea unei ordini de moment, generatoare a unui spațiu limitat, cît și de sub puterea unei imuabile ordini ciclice de succesiune în timp. Ordinea combinatorie potrivit căreia elementele sînt alese iar apoi apropiate în cadrul ecranului plastic cu două dimensiuni nu coincide în mai mare măsură cu experiența ocazională a artistului sau a cîtorva dintre spectatori. Orice descifrare a unei opere pictate implică, mai întîi, recunoașterea următorului fapt : nici o imagine nu coincide cu un real trăit. Chiar în spiritul pictorului, ordinea percepțiilor este diferită de cea a reprezentărilor. Pe lîngă aceasta, nici o imagine nu este înzestrată cu o semnificație unică și nici măcar cu una stabilă. Universul vizual este maniabil, nu tangibil.

Dacă nu le mai considerăm izolat, ci ca serii, operele figurative constituie sisteme convenționale în temeiul cărora se stabilesc, într-o epocă dată și într-un mediu dat, schimburi la un dublu nivel : recunoașterea obiectelor și recunoașterea semnificațiilor acestora. Nu le putem niciodată citi fără să ținem seamă de faptul că ele prezintă simultan multiple rețele de informație, ale căror posibilități

de interpretare combinatorie variază. Orice imagine este document optic şi, în acelaşi timp, afirmare a unui sistem de valori. Descoperim interesul pe care îl prezintă o operă, precum şi calităţile ei, tocmai măsurînd distanţa dintre semne, reprezentative pentru o realitate fabricată, şi semnificaţiile legate de ansambluri de cunoaştere mai ample decît elementele figurate. Aşa cum, în fiecare epocă, există o formă generică a gîndirii matematice, filozofice, literare sau tehnice, tot aşa există şi o formă a gîndirii plastice, a cărei trăsătură specifică este de a folosi mai cu seamă date optice, elaborîndu-le la nivelul percepţiei şi combinîndu-le cu alte date, în aparenţă identice dar produse, de fapt, în chip artificial de artist, fără a avea decît aparenţa exteriorităţii. Astfel constituit, mediul vizual pe care îl elaborează fiecare epocă este autonom fără a fi străin de celelalte medii contemporane. Studierea sa ne îngăduie să ne întregim cunoştinţele asupra legilor generale ale spiritului. Semnificaţia se situează în punctul în care recunoaşterea unei realităţi iluzorii întîlneşte o semnificare concertată.

CAPITOLUL IV

CĂILE MUTAȚIEI

NE-AM OPRIT, în primele trei capitole, asupra celui mai favorabil unghi sub care poate fi abordat studiul sistemelor picturale considerate în calitate de coduri particulare, elaborate alături de alte coduri în sînul societăților. Aceste sisteme au o funcție de comunicare ce diferă de cea a cuvîntului atît prin forma, cît și prin conținutul lor. Ele nu sînt menite să traducă exclusiv valori în raport cu care modul cel mai adecvat de expresie ar fi limba, depozitar privilegiat al capacităților superioare de intelecție ale omului. Ele își au de asemenea propriile lor principii și legi ; ele dezvăluie activități mintale particulare ; ele joacă în societate un rol autonom, permanent, tot atît de esențial ca acela jucat de sistemele în care se stabilizează gîndirea matematică, biologică, fizică, economică, filozofică sau politică ; ele ne îngăduie ca, luînd ca punct de plecare figuri și locuri imaginare, să reconstituim medii devenite coerente prin aceea că funcții și semnificații concertate sînt atribuite unor obiecte convenționale.

Pentru a studia această formă de gîndire, legată de un tip de activitate care structurează o materie și care elaborează, pe ecranul plastic cu două dimensiuni, scheme atributive de valoare, este necesar să pornim de la analiza concretă a cazurilor particulare, ce au existat cu adevărat în istorie. Nu putem defini în abstract condițiile teoretice în care se constituie sistemele figurative pentru a căuta apoi, cum prea adeseori se face, cazuri de aplicare. Cu un asemenea procedeu, ai întotdeauna dreptate : nu reții decît ceea ce-ți servește pentru demonstrație. Gîndirea plastică fiind o funcție a spiritului, această funcție nu are o existență independentă de operele cărora le dă naștere. [1]

Primul capitol al acestei lucrări a fost, așadar, conceput pentru a se arăta că orice abordare valabilă a problemei

[1] Ignace MEYERSON, *Les fonctions et les oeuvres*, Paris, 1948.

noastre implică însuşirea prealabilă a unei metode de descifrare, aflată în strînsă corespondenţă cu mecanismele de percepţie specifice imaginii. Surprinderea optică a figurativului nu poate fi asimilată cu surprinderea imediată prin văz a lumii naturale, deoarece figurativul constituie un montaj de elemente integrate, la toate nivelurile, în complexe structuri intelectuale. Pe lîngă aceasta o imagine figurativă este, în sine, un obiect care, spre deosebire de fenomene, se distinge printr-o caracteristică esenţială : el este creat de om şi are astfel o geneză. Acest obiect original de percepţie nu este imuabil, dar el rămîne intact vreme foarte îndelungată, sub ochii unor oameni trăind în universuri fenomenologice mai mult sau mai puţin diferenţiate sub alte raporturi. Realitatea lui nu există decît în funcţie de o anumită perioadă a istoriei şi de anumite societăţi ; el îşi schimbă cu timpul semnificaţia. Dar el există ca atare şi ca o creaţie care, o dată constituită, nu mai este naturală, ci omenească. Nu percepem niciodată forme păstrătoare ale unei serii de elemente selecţionate o dată pentru totdeauna din lumea exterioară, adică „lucruri" străine spiritului omenesc. Privind o operă figurativă, nu reconstituim configuraţia unui ansamblu decupat în continuumul vieţii fără vreo intervenţie oarecare a artistului ; reconstituim mai mult sau mai puţin exact procese combinatorii de elaborare a semnului de către un individ adresîndu-se unui mediu social definit în plan local şi temporal. Obiectele nu se definesc decît în raport cu reprezentări şi cu posibilităţi de acţiune comună. Imaginea figurativă nu ne trimite la structurile materiei. Semnul figurativ nu este niciodată un substitut al unui „real", ci un instrument de cunoaştere la scara umanităţii, într-un timp şi într-un loc dat. Trebuie să facem totuşi o distincţie între semn ca atare, care există în imaginar, şi elementele purtătoare ale semnului, care intră în materie îndată ce au fost create.

Cel de al doilea capitol al acestei cărţi a fost deci consacrat studiului obiectelor figurative în raporturile lor cu realitatea. Studiul sistemelor figurative dezvoltă facultăţi particulare atît în spiritul cititorului, cît şi în cel al artistului. Opera — obiect de civilizaţie — face parte din

tezaurul memoriei colective, după cum încarnează în același timp o experiență și o problematică născute la nivelul unei memorii individuale. Acest tezaur al memoriei colective constituie astfel un fond capabil întotdeauna să se îmbogățească și fiecare adăugire a unei valori născute din memoria individuală a unui artist care o încorporează în tezaurul comun joacă rolul unui cuantum sau al unei entropii în domeniul științelor fizice, sau rolul unei noi teoreme în domeniul științelor matematice. Ea nu îmbogățește numai nomenclatura, ci preface toate vechile tipuri de combinație cunoscute.

În domeniul figurativ, ca și în oricare altul, întregul nu este constituit din suma elementelor. Fără îndoială, elementele se combină între ele pentru a alcătui ansambluri diferite și nenumărate ; dar aceste ansambluri trebuie percepute ca atare, niciodată ca sumă a părților. Cu toate acestea, dacă elementele sînt mobile și permutabile, structurile se întemeiază pe principii a căror alterare este mai puțin rapidă. Capitolul al treilea a fost consacrat tocmai studiului structurilor figurative. Nici o gîndire, nici o cunoaștere nu se dezvoltă în temeiul unei preluări directe a senzației ; orice reprezentare este un fenomen de cultură. Universul ne înfățișează o rețea nesfîrșită de observații ; dar, pe măsură ce împrumutăm elemente din realitate, le integrăm în sisteme de relație care nu caută să ne ofere mijlocul de a recompune de fiecare dată ansamblul universului. Imaginile nu ne ajută să cunoaștem cuvîntul ultim al naturii — sau al lui Dumnezeu — ci reprezentări atributive de valoare pe care grupuri de oameni deosebit de dezvoltați le-au elaborat în timp și spațiu și care păstrează și în raport cu alte medii valoarea de entități parțial semnificative. Arta este un fragment din istoria omului și nu unul din istoria lumii. Ea constituie una din legăturile care există între generații diferite, dar înzestrate cu aceleași aptitudini.

Este remarcabil faptul că, sub pana unui mare fizician contemporan, Max Planck, găsim reflecții asupra fizicii înrudite îndeaproape cu ale noastre. Max Planck constată și el că obiectul fizic nu este un agregat de senzații, că el

subzistă, că se inserează într-un sistem de reprezentare guvernat de o cauzalitate mai stabilă decît el însuşi. Constată şi el că obiectul fizic îi conduce pe cei care îl mînuiesc la formarea ideii unui univers material constituit pe baze de reprezentare identice cu ale noastre şi devenindu-ne manifest prin mesaje. Distinge şi el existenţa a trei lumi care interferează în acest obiect — care este şi el un obiect de civilizaţie : universul real, universul perceput şi universul fizic, acesta din urmă fiind o lume creată de spirit, variabilă şi perfectibilă prin definiţie. Declară şi el că toate proprietăţile chimice şi fizice ale unui corp decurg nu din elementele sale, ci din modul său de organizare. Şi pentru el, căutarea realului absolut al naturii este un ţel metafizic situat în afara activităţii specifice a savantului şi, de asemenea, în afara celei a artistului. Constată şi el, în sfîrşit, că dezvoltările ştiinţei sînt neregulate şi că, în anumite momente, descoperirea unei noi ordini de grupare a fenomenelor afectează — şi pentru multă vreme — activitatea comună în ordinea particulară a cunoaşterii fizicianului. Şi pentru el, în consecinţă, modelul nu ne trimite la o ordine pozitivă, imuabilă, universală, ci la tipuri de ipoteze la scara umanităţii, considerată sub un anumit unghi temporal şi geografic [1]. Am arătat în altă parte paralelismele care există şi cu logica matematică. În toate cazurile în care există un tip de activitate susceptibilă să producă sisteme de integrare a experienţei printr-o selecţie deliberată de elemente constituite în sisteme, în toate cazurile în care o problematică a imaginarului se defineşte prin intermediul unei fabricări de obiecte de civilizaţie, infinite ca număr dar susceptibile de a fi sistematizate în planul metodelor, există un sistem de înţelegere — un limbaj, dacă vrem — corespunzînd uneia din funcţiile spiritului.

După ce am demonstrat în capitolele precedente că sistemele figurative sînt într-adevăr înzestrate cu această trăsătură — de a integra elemente ireductibile la oricare

---

[1] Max PLANCK, *L'image du monde dans la physique moderne*, *Médiations*, Paris, 1963, mai cu seamă la pp. 5—14 şi 73—78.

alte elemente în ansambluri interpretabile ca structuri generatoare de comportamente — a sosit clipa să analizăm, axîndu-ne pe istoria concretă, modul în care s-a constituit în Occident, în secolul al XV-lea, unul din aceste sisteme majore ale gîndirii figurative.

Vom vedea că, în această perspectivă, opinia curentă potrivit căreia civilizația figurativă a lumii moderne s-ar fi născut la Florența, în Quattrocento, merită să fie nuanțată. Ne vom feri totuși de ispita de a îmbrățișa dintr-o privire rapidă destinul sistemelor figurative ale întregului Occident de-a lungul întregii perioade care a fost martoră trecerii de la secolele medievale la Renaștere. Dornic să rămîn cît mai aproape de faptele reprezentative pentru viața unui grup social determinat, voi examina acest moment de cotitură al gîndirii, situîndu-mă înlăuntrul sistemului florentin și în răstimpul în care el a constituit un model. Pentru a studia mecanismele limbii, cercetătorul începe de asemenea prin a se situa la nivelul cazurilor particulare. Considerînd sistemul figurativ al Quattrocento-ului, jocul comparațiilor ne va îngădui să îl reconstituim în epoca sa, dar țelul urmărit în această lucrare este mai cu seamă de a dovedi existența unui univers vizual asimilabil cu celelalte sisteme de semnificare, deși ireductibil la legile deduse de filologi din cunoașterea prea exclusivă a limbilor.

Analizele precedente ne-au îngăduit să înțelegem cum geneza sistemului figurativ florentin al Quattrocento-ului ne trimitea la trei serii de probleme. Acest sistem comportă elemente figurative : ele au fost definite în cel de al doilea capitol ; comportă structuri sau, mai precis, scheme de integrare : ele au fost definite în capitolul trei : el implică, în sfîrșit, folosirea permanentă a unor sisteme de cauzalitate, fie la nivelul obiectelor, fie la nivelul schemelor. Tocmai aceste sisteme sînt cele care vor constitui de acum înainte obiectul atenției noastre.

Deoarece imaginile figurative nu ne trimit la ansambluri constituite în natură, ci la tipuri de reprezentare concretizînd valori abstracte — tipurile de asociație de idei, sau valori morale — comportamentele, vom considera deocam-

dată că, în limitele unei epoci determinate, semnele nu pot fi despărţite de conţinuturi. Nu ne propunem, aşadar, de a cerceta de unde provin diferitele elemente constitutive ale semnelor şi ale schemelor de prezentare, ci cum se combină ele pentru a exprima cauzalităţi şi cum i-au convins pe contemporani, într-un moment precis al istoriei, că ele aruncă o lumină nouă asupra înţelesului lumii. Este întotdeauna lesne să descoperi izvorul unei forme figurative. Cu puţină ingeniozitate, putem demonstra că, o dată acreditat, semnul nu mai moare, ci devine parţial materia unor alte sisteme plastice ce îşi vor afla realmente fiinţa. Cercetarea este uşoară de la identic la identic ; ea are un caracter de evidenţă care îi încîntă pe cercetătorii pripiţi. Şi totuşi nu aceasta este adevărata problemă a genezei şi a dezvoltării sistemelor figurative. Cum izbutesc diferite societăţi să răsfrîngă valori şi comportamente opuse, tocmai cu ajutorul aceluiaşi fond comun de semne, care se îmbogăţeşte fără a dispare ? Aceasta este adevărata problemă.

Aşa cum Euclide rămîne izvorul oricărei gîndiri geometrice, chiar după ce s-a demonstrat că teorema sa nu mai este relevantă pentru totalitatea experienţei, tot aşa şi anumite semne figurative circulă de mii de ani avînd o arie variabilă a semnificaţiei lor. Alte semne, care nu au decît o vechime de cîteva generaţii, slujesc şi la explicitarea unei experienţe vizuale distincte de cele precedente, dar indispensabile pentru crearea iluziei, despre care am spus mai înainte că se întemeiază pe combinarea unor sisteme arbitrare şi nu pe identitatea dintre real şi semn. Vom arăta astfel că, începînd de la Giotto, cu alte cuvinte, cu mai bine de un secol înaintea lui Masaccio, Brunelleschi şi Donatello, pictura florentină începea să elaboreze materialul de semne care constituie suportul de ansamblu al limbajului ei ; vom preciza însă îndată că nu prezenţa acestor semne fragmentare este cea care ne oferă cheia operelor noi ; comparînd raportul dintre conţinuturi, vom încerca apoi să definim natura şi mijloacele cu adevărat originale de care s-au slujit în Quattrocento florentinii pentru a pune în circulaţie idei noi prin intermediul ima-

ginii, într-o atît de strînsă intimitate cu marile curente ale gîndirii moderne încît, pus treptat la punct, noul sistem le-a înlocuit pe cele vechi, devenite caduce.

Teza tradițională a istoriei artei susține că Renașterea figurativă s-a născut dintr-o dată la Florența, pe la 1425, din geniul lui Masaccio, dar mai susține și că Giotto, care a trăit cu un secol mai înainte, i-a fost precursor. Începînd cu Vasari sau, mai exact, începînd chiar cu Uccello care, în faimoasa predelă de la Luvru, a pus unul lîngă altul chipurile lui Giotto, Brunelleschi, Donatello, Manetti, împreună cu al său, ca fiind creatorii lumii moderne a artei, se mizează — dacă am putea spune astfel — pe ambele variante. Avem de întîmpinat, de altminteri, aceeași dificultate atunci cînd abordăm literatura ; Petrarca și Boccaccio fiind, incontestabil și într-un chip mult mai real decît artiștii plastici, primele spirite „moderne" ale Occidentului, în sensul precis al culturii care triumfa către sfîrșitul Quattrocento-ului. Deci, intenția noastră nu este să dezbatem o problemă greșit pusă, și aceasta în scopuri legate de prestigiul național. Se ivește însă o problemă adevărată : cea a ritmului de dezvoltare a Renașterii, cea a izvoarelor ei și cea a rolului jucat în viața oamenilor din secolele al XIV-lea și al XV-lea de diferitele speculații intelectuale, cînd vestitoare ale unor vremuri noi, cînd răsfrîngînd eforturile mereu creatoare ale unui Ev Mediu care nu a cunoscut nicidecum acel lent amurg romantic descris de Huizinga. [1]

Cercetătorii nu au căutat pînă acum decît să repereze primul moment al unei Renașteri apărînd asemenea unei lumini noi pe un orizont întunecat ; sau au încercat să descopere, prin opoziție, înceata evoluție a unei Renașteri ale cărei principii se cristalizaseră cu cîteva secole înainte de a se întrupa dintr-o dată în istorie. Problema ridicată de geneza limbajului figurativ florentin trebuie să ne ajute

[1] J. HUIZINGA, *Le Déclin du Moyen Age*, Paris, 1948. Cf. și ediția românească : *Amurgul Evului Mediu*, E.L.U., 1970

la depăşirea acestor aporii. Nu a existat niciodată o substituire bruscă a unei culturi printr-o altă cultură. În secolele al XIV-lea şi al XV-lea, cel puţin două culturi au cunoscut simultan o viaţă activă şi creatoare. Şi, cum aceste două culturi au folosit foarte adeseori elemente figurative comune, nu ne vine uşor să definim ce anume a constituit pe atunci o deplină înflorire a trecutului şi ce anume o prefigurare a viitorului. Este posibil ca studiul faptelor estetice să constituie, în cele din urmă, unul din cele mai favorabile terenuri de anchetă pentru abordarea acestei probleme.

Prezenţa, în opera lui Giotto, a unui material de obiecte de civilizaţie strîns legat de cel pe care îl folosesc florentinii Quattrocento-ului este mai mult decît evidentă. Născut pe la 1267, în ţinutul Mugello, fiu de ţăran, Giotto a pictat în parte frescele din biserica superioară din Assisi înainte de 1300, frescele de la Santa Maria Annunziata dell'Arena către anii 1304—1305, cele din capelele Bardi şi Peruzzi la Santa Croce din Florenţa, fără îndoială pe la 1317 ; pictase între timp (1312) *Semnele Zodiacului* şi *Cele Şapte Planete* în Palazzo della Ragione de la Padova şi la Neapole, între 1329 şi 1333, pentru Robert de Anjou, în palatul Castelnuovo, o serie de *Oameni vestiţi*, dispărută şi ea.

Ne-ar veni lesne să enumerăm materialul figurativ îndeajuns de limitat al artistului : stînca şi *domus*-ul, arborele şi oraşul, templul, altarul, poarta, absida, norul, tronul, acoperişul, sihăstria, sala de palat, biserica. Numărul lor este relativ restrîns. Fiecare din aceste obiecte poate fi cu uşurinţă reperat în sistemele figurative anterioare sau ulterioare. Putem găsi nenumărate asemenea obiecte atît în tradiţia elenistică, cît şi în cea bizantină şi putem semnala prezenţa aceloraşi semne în perioadele următoare Quattrocento-ului.

Trebuie să acordăm un deosebit interes acelor obiecte care ne apar mai direct legate de scopul imediat urmărit de Giotto în fiecare din principalele serii păstrate ale operei sale. Observăm, în primul rînd, că Giotto pictează cu ajutorul aceluiaşi material lucrări foarte deosebite ca

spirit. Constatăm de la prima privire decalajul care există, bunăoară, între seria din biserica superioară de la Assisi și cea de la Santa Maria Annunziata dell'Arena. Aici, obiectele sînt folosite într-o manieră mai autonomă, sînt detașate, tratate ca atare ; dincolo, ele sînt în mai mare măsură integrate în compoziții unificate. Contrazicînd orice logică aparentă, tocmai operele cele mai elaborate sînt primele sub raport cronologic, dezmințire grăitoare adusă teoriilor la modă privind dezvoltarea logică și progresivă a stilului în opera unui artist, teorii care constituie ultimul cuvînt al criticii pentru majoritatea istoricilor de astăzi ai artei. Este de asemenea adevărat că, la Assisi, contribuția directă a lui Giotto este mai puțin evidentă, mai puțin dominantă, decît la Padova. Nu i se atribuie cu certitudine decît o minoritate a frescelor ; la Assisi a existat un atelier. Dar, alt paradox, la Padova, Giotto urmează mai îndeaproape tradiția romană a lui Cavallini și a primilor artiști din Assisi ; la Assisi, în frescele din navă, stilul este mai pictural decît în capela Scrovegni, mai apropiat de Cimabue, deși acesta din urmă este autorul frescelor din cor și al evangheliștilor de pe cupolă și deși, în ciuda ravagiilor timpului, putem întrezări în opera lui, întocmai ca în cazul lui Giotto, existența unei duble serii : cea în care elementele figurative se prezintă desprinse unele de altele și cea în care compoziția este entitatea care semnifică, mai precis compoziția considerată ca mozaic de suprafețe colorate. Respingem de la bun început și în întregime ideea unui stil unic al artiștilor, precum și ideea unei soluții unice la scara unui centru de artă sau a unei epoci, oricare ar fi ea. Artiștii nu primesc de-a gata un limbaj de mînuit, ei elaborează semne pentru semnificații imediate și problematice.

O a doua remarcă : nu putem opune în mod global limbajului inert al tradiției invenția liberă a marilor compoziții. Începînd cu frescele de la Santa Croce, ordinea figurativă întemeiată pe compunerea părților ne apare, la Giotto, drept un academism. Invenția nu este legată de adoptarea unei metode sau a unui vocabular, ea se manifestă în egală măsură în fiecare din cele două sisteme.

Asemenea elementelor, nici principiile de integrare nu au valoare în sine şi nu putem, de aceea, defini o artă descriindu-i mijloacele. Judecata se întemeiază în chip necesar pe convergenţa unor mijloace cu o semnificaţie.

Să considerăm acum chipul în care originalitatea lui Giotto se manifestă în fiecare din marile lui serii.

La Assisi, originalitatea sau, mai bine zis, specificitatea temei generale este evidentă. Frescele reprezintă legenda Sfîntului Francisc. Figura sfîntului fusese introdusă de cîteva ori pînă atunci în iconografie, dar fie sub forma portretelor, fie, dimpotrivă, sub forma unor imagini pioase asemeni *Sfîntului Francisc* din Pescia, lucrare în care figura convenţionalizată a sfîntului era încadrată de mici subiecte ilustrînd episoade de seamă din viaţa lui. De astă dată, programul este infinit mai îndrăzneţ. Pictorul trebuie să făurească pentru Francisc, pentru acest sfînt modern, pe atunci apropiat credincioşilor ca o făptură vie, un ciclu legendar cum nu i se consacrase mai înainte decît lui Isus. Francisc este într-adevăr o a doua întrupare a lui Isus, un nou martor al prezenţei materiale a divinităţii pe pămînt, în anumite epoci privilegiate. Rezultă de aici că Giotto şi echipa lui de colaboratori lucrează în acest caz cu date excepţionale, fără sprijinul vreunui model care să stabilească cu certitudine în ochii spectatorilor o semnificaţie obişnuită a imaginilor. Din care pricină, deşi elementele sînt în majoritate împrumutate din tradiţie, rezultatul este un efort creator cu totul neobişnuit. Ciclul de la Assisi îl pune pe artist într-o situaţie excepţională, întrucît îi impune să creeze evidenţa mintală sau, mai exact, semnul capabil să explicite noua intenţie. La Assisi, problema vizualizării imaginii se pune astfel într-un chip rareori întîlnit şi avem, de astă dată măcar, prilejul de a surprinde în act procesul prin care un dat intelectual este transferat în imagine.

Într-adevăr, întîmplarea face să dispunem, cu certitudine, chiar de textele pe care le-a folosit Giotto. În timpul vieţii sfîntului, discipolii săi s-au străduit să consemneze în scris, începînd cu culegerea *I Fioretti* a fratelui Elia, discipolul iubit şi naiv, şi sfîrşind cu textele inspirate ceva

mai tîrziu de o ortodoxie din ce în ce mai îndepărtată de spiritul original al Sfîntului Francisc, actele cele mai de seamă ale existenței sale. Căci nimeni nu ignoră faptul că, îndată după ce a murit, sfîntul a fost interpretat de Biserică în sensul cel mai opus cu putință spiritului său. Francisc a devenit sprijinul credincios și sîrguincios al papalității, al Bisericii oficiale ; el a încetat să mai fie reprezentantul celor sărmani. Latura suspectă, eretică, a unor predici care denunțau coruperea credinței de către bogăție a fost astfel ștearsă și franciscanii s-au aliniat încetul cu încetul după dominicani, a căror caritate se manifesta, în particular pe căile Inchiziției, iar sărăcia — prin sprijinul acordat brațului secular. Nu este mai puțin adevărat că mecanismul trecerii unui text într-o imagine nu este legat de conținutul unei doctrine. La Assisi, cele două tradiții, cea romană și cea franciscană, ai cărei deținători prudenți sînt Spiritualii, se îmbină cu o precumpănire evidentă a celei dintîi. Chiar și simpla alegere a episoadelor demonstrează acest fapt. Ar fi totuși inexact să credem că Giotto a urmat la Assisi un singur text și o singură tradiție. *Leggenda di San Francesco* scrisă de Fra Giovanni di Muro della Marca, general al franciscanilor între anii 1296 și 1305, este și ea una din bazele iconografiei, după cum este și *Leggenda Major* a Sfîntului Bonaventura, scrisă în ambianța din Assisi către anii 1260—1263, într-o atmosferă dominată încă de adevărata legendă a sfîntului. [1]

Fiecare frescă este însoțită de un text îndeajuns de dezvoltat, care face ca spectatorul să nu poată avea nici o îndoială asupra înțelesului imaginii. Cu toate acestea nu putem considera că seriile de imagini de la Assisi ar traduce un mecanism intelectual identic cu cel care dădea pe atunci naștere admirabilei înfloriri a miniaturii în țările

[1] Asupra izvoarelor legendare ale iconografiei Sfîntului Francisc cf. mai cu seamă cărțile lui J. Jorgensen și R. Salvini, precum și lucrarea *Giotto*, de Eugenio BATTISTI, Paris, 1960, mai ales pentru Santa Maria Annunziata dell'Arena.

nordice şi, mai cu seamă, la Paris[1]. Acolo, rolul miniaturistului era de a urma pas cu pas textul şi de a sprijini imaginaţia unui cititor. Aici, raportul dintre text şi imagine este opus : textul este cel care comentează imaginea. De altminteri, nu se poate face nici o comparaţie în planul destinaţiei între miniaturi şi frescele de la Assisi. Manuscrisele se află în mîinile unui cerc restrîns care, chiar atunci cînd nu ştie de loc să citească, este înzestrat cu cunoaşterea generală a faptelor, fiind adică un cerc de iniţiaţi. La Assisi, mulţimile sînt cele care defilează prin faţa imaginii şi este evident că ele sînt mai întîi sensibile la lizibilitatea directă a acesteia. Este, aşadar, vorba de dezvoltarea unei alte tradiţii. În prima, imaginea vizualizează noţiuni ; în cea de a doua, imaginea singură prezintă ochilor un spectacol grăitor prin sine însuşi.

Una din compoziţiile de la Assisi ne arată, în sfîrşit, că mecanismele de vizualizare nu constau pur şi simplu în stabilirea unui raport între un text şi o imagine. Contemporanii noştri concep fără dificultate operaţia mintală a acestui gen de transferuri călăuzindu-se după modelul procedeelor metodei directe : un cuvînt care poate fi substituit unui obiect. În secolul al XIV-lea, mecanismele erau cu totul altele. Ne-o dovedeşte fermecătoarea compoziţie înfăţişînd una din puţinele minuni ale Sfîntului Francisc care mai figurează în ciclul de la Assisi : *Ieslea de la Greccio*. Dispunem de textul „vizualizat" de artist şi com-

[1] Admirabilele expoziţii organizate de Jean Porcher în anii 1954 şi 1955 la Biblioteca Naţională nu au făcut decît să sublinieze amploarea cercetării critice necesare în viitor pentru interpretarea rolului jucat de miniatura franceză în istoria artei şi culturii medievale. Excelentele cataloage critice realizate de Jean Porcher ne arată, între altele, că, pentru a citi miniaturile, ele trebuie situate în ansamblul ilustraţiilor fiecărui manuscris. Rezultă într-adevăr că repertoriul clasic al operelor celebre este cu totul arbitrar şi nu ne îngăduie să ştim nimic asupra sistemelor de integrare a miniaturilor izolate în ansambluri. O foarte recentă descoperire făcută de Leroi-Gourhan şi Laming-Emperaire ne arată că pictura preistorică s-a dezvoltat potrivit anumitor scheme de compoziţie şi nicidecum la întîmplare ; trebuie întreprins un studiu asupra schemelor de organizare sau, cu alte cuvinte, asupra structurilor picturii din manuscrisele medievale.

poziția face parte din cele pe care le putem atribui lui Giotto. Or, din confruntarea textului legendei cu imaginea, rezultă că Giotto nu a pictat viziunea sfîntului, socotită prea spirituală, ci comemorarea acestei viziuni, recunoscută ca autentică și sacralizată de Biserică. Francisc văzuse pruncul gol într-o iesle, la locul minunii ; Biserica înălțase de îndată un sanctuar în care, an de an, se sărbătorea de Crăciun mai degrabă Nașterea Domnului decît viziunea miraculoasă a sfîntului. Scena se petrece într-un loc construit și sub privirile unui grup ales de slujitori ai Bisericii și de burghezi bogați, mai curînd neliniștiți decît uluiți de spectacolul ce li se înfățișează înaintea ochilor. Giotto picează, în modul cel mai evident, o situație care nu corespunde nici cu scena primitivă, nici întru totul cu scena comemorării anuale a faptului miraculos. Imaginea nu este nici vizualizarea fidelă a evenimentului, după cum nu este nici reprezentarea exactă a ritualului. Ea se situează într-un plan de realitate combinatorie, oarecum, între elementele extrase din experiența vizuală și elementele împrumutate din mai multe tradiții scrise sau orale. Ea constituie într-adevăr un *semn* adaptat la o semnificație, un semn de un tip căruia nici un alt limbaj nu i-ar putea fi substituit.

Considerat de astă dată nu la nivelul părților, ci la nivelul ansamblului, ciclul de la Assisi ne relevă și o seamă de lucruri importante asupra mecanismelor gîndirii plastice în timpul giottismului. Diferitele scene se desfășoară pe pereții vastei nave gotice, excepțional de luminoase, aerate și decorate într-o manieră pe cît de originală, pe atît de instructivă. În general, vitraliile sînt cele care constituie decorația navelor gotice. Personal, sînt foarte sceptic, după cum s-a mai văzut, în privința posibilităților de citire a vitraliilor. Donatorul, breasla care dăruia un panou, ținea fără nici o îndoială ca artistul să îi fixeze cu minuțiozitate alcătuirea ; plasat însă la o mare înălțime, acest vitraliu era — după cum este și astăzi — greu de descifrat. De altminteri, această descifrare nu era desigur completă pentru mulțimea credincioșilor ; ei reperau ici și colo cîteva trăsături corespunzînd celor mai simple învățături ale Bisericii ; dar, în întunecata biserică gotică, învățătura venea

în chip necesar din cuvîntul clerului ori din reprezentarea paraliturghiilor. Semnele vitraliului stabileau, aşadar, o legătură fragmentară între o cunoaştere foarte condensată şi imagini stufoase, determinate de intenţiile variate ale unui mare număr de grupuri. La Assisi, dimpotrivă, este limpede că se mizează pe fresce pentru a oferi vizitatorului o învăţătură care să fie suficientă în sine. Rolul artistului s-a schimbat ; acest rol a devenit capital ; artistul este cel care ia locul preotului şi al liturghiei.

Apare un nou tip de cultură în care imaginea joacă rolul primordial. Este sigur că el a părut perioadei respective tot atît de culpabil de „modernism" pe cît ne pare cel de astăzi. Punerea în formă figurativă se substituie tradiţionalei puneri în scenă. Ţelul urmărit nu mai este de a stabili o legătură cu o cunoaştere seculară, ci cu viaţa contemporană. Mulţimea va defila în faţa panourilor ca şi cum ar parcurge un drum al crucii. Este arbitrar să vorbim aici de discurs figurativ ; este însă sigur că frescele de la Assisi implică atît o relaţie nouă între elemente şi schemele de compoziţie, cît şi una între opere şi public. Pe lîngă aceasta, viziunea de la Assisi este articulată. Pe de o parte, seria de la Assisi sugerează, aşadar, noi conţinuturi ; pe de altă parte, ea instaurează o nouă retorică a imaginii.

Retorică ce nu are, trebuie s-o spunem, nimic de-a face cu retorica propriu-zisă, cu cea avînd drept suport cuvîntul. O simplă comparaţie între modalităţile în care, în Bizanţ şi la Assisi, se integrează părţile unei compoziţii ne îngăduie să înţelegem întreaga problemă. În Bizanţ, pictorul face o icoană, o imagine care este răsfrîngerea exactă a ordinii divine. Amplasarea tuturor elementelor figurative, a tuturor părţilor sistemului, este privită ca o proiectare directă şi fidelă a realităţii supreme. Într-o biserică asemeni celei de la Daphni, credinciosul se află în *interiorul* cosmosului, reconstituit nu în dimensiunile sale, ci în ordonarea sa ierarhizată. Un singur ciclu legendar şi un singur mod de prezentare epuizează toate posibilităţile figurative şi toate înţelesurile universului. La Assisi, nu numai că ni se prezintă doar un singur fragment al realului, dar acest fragment este problematizat, dezbătut, contestat atît în

forma, cît și în fondul său. Ciclul vieții Sfîntului Francisc este organizat în așa fel, încît să dovedească, într-o perspectivă istorică limitată, legitimitatea credinței și să o întemeieze nu pe autoritate, ci pe experiența trăită. Este absurd să vorbim de realismul figurării în sensul unei identități între reprezentare și esențe ale vieții materiale sau spirituale a universului. Existența sfîntului trebuie interpretată, și montajele figurative sînt concepute pentru a îndruma felul nostru de a ne reprezenta evenimentele, precum și sensul acestora. Realitatea nu rezidă în conformitatea pe care sîntem siliți să o constatăm între ordinea faptelor și ordinea estetică. Pictura este aici un instrument de convingere ; ea impune o judecată „la scară umană" ; ea este un „limbaj" al omului și nu al destinului.

Dacă vom compara acum stilul capelei Scrovegni cu cel de la Assisi, ne va veni mai lesne să înțelegem rațiunile care l-au făcut pe Giotto să recurgă la un alt sistem figurativ, la prima vedere mai tradițional decît cel dintîi. Subiectul care trebuie tratat la Padova este cel al vieții lui Isus, sau mai exact, Patimile Domnului. Într-un cadru restrîns, compozițiile nu mai sînt făcute pentru a fi descoperite din mers. Aici, plasat în centrul capelei, spectatorul îmbrățișează dintr-o privire ciclul complet al scenelor încadrate între *Bunavestire* și *Judecata de apoi,* plasate pe reversul fațadei și, respectiv, pe altar. Originalitatea iconografică principală constă în importanța acordată ciclului vieții Sfintei Fecioare înaintea *Nașterii Domnului.* Se pare că această serie marială a fost, de altminteri, adăugată deasupra benzii principale, poate ca urmare a înfloririi devoțiunilor mariale sub impulsul dominicanilor, ca un fel de contrapunct opus locului excesiv de mare acordat la Assisi unei vieți de sfînt. Ceea ce ne interesează acum este să justificăm faptul că Giotto a recurs la un alt sistem decît cel folosit la Assisi. Prima explicație ce ni se impune rezultă și ea din confruntarea ciclului de la Santa Maria Annunziata dell'Arena cu izvoarele scrise de care, probabil, s-a slujit pictorul. Firește, nu putem spera să descoperim un echivalent al textelor legendei franciscane. Cu toate acestea, există un document care ne arată drumul cel bun.

Este jurnalul de călătorie al unui pelerin care a vizitat Ierusalimul în secolul al XIII-lea.[1] Ne dăm seama, citindu-l, în ce spirit vizitau oamenii de atunci locurile sfinte şi care era natura informaţiilor pe care ei le căutau acolo pentru a-şi susţine credinţa. Ajuns la Ierusalim, pelerinul a vizitat oraşul sub conducerea unui paznic, care i-a dat explicaţiile de trebuinţă ; este, aşadar, vorba de o tradiţie. Le erau arătate vizitatorilor *locurile* în care se petrecuseră scenele evanghelice. Nimănui nu-i trecea prin minte că ar putea să existe vreun episod sacru căruia să nu-i corespundă întocmai un anumit loc din Pămîntul Sfînt. Pelerinul urma, metaforic vorbind, clipă după clipă şi piatră cu piatră viaţa lui Isus şi vedea de asemenea locurile de care era legată amintirea Sfintei Fecioare. Cum, de astă dată, ansamblul nu se mai axa pe viaţa unui sfînt modern, a cărui trecere pe pămînt printr-o umanitate familiară urma să fie invocată la Assisi şi în sensul dorit de Biserică, ci era vorba de viaţa Mîntuitorului, era firesc ca artistul să folosească elemente figurative care să nu ne mai trimită la ansambluri legate de existenţa curentă, ci la semne prezentate în chip tradiţional drept mărturie. Diversele „accesorii" de la Santa Maria Annunziata dell'Arena îngăduie spectatorului să parcurgă, în imaginaţie, un itinerar de obiecte de civilizaţie concretizînd în mai mare măsură o informaţie, decît o credinţă. În consecinţă, ne explicăm lesne raţiunile pentru care Giotto a recurs, la Padova, la un alt sistem decît cel folosit la Assisi şi surprindem de asemenea raţiunile pentru care nu putem vorbi de un regres sau de o rămînere pe loc.

Aşa se face că, din anumite puncte de vedere, ciclul de la Padova ne apare mai modern decît cel de la Assisi. Fie că e vorba de rolul ce revine expresiei dramatice, fie de gradul înalt de abstracţie atribuit unor semne într-un fel sintetice, stilul de la Padova este mai elaborat decît cel de la Assisi. În schimb, tocmai la Assisi descoperim pentru

---

[1] *Le saint voyage de Jherusalem* (de Ogier al VIII-lea d'Anglure, scris în anul 1395), în *Jeux et Sapience du Moyen Age*, editat de Albert Pauphilet, éd. de la Pléiade, 1951, pp. 375 şi urm.

prima oară o ordonare generală în care se integrează o serie anecdotică a cărei semnificație particulară se suprapune peste ordinea combinatorie a elementelor detașate.

Ca orice om, Giotto nu este niciodată nici cu totul tradițional, nici cu totul modern. Unele din formele lui de gîndire îl înrădăcinează în tradiție, altele îl proiectează către viitor. Între Assisi și Santa Maria Annunziata dell'Arena nu există un progres sau un regres, ci o strictă adaptare a sistemului la anumite țeluri semnificative. Tot astfel, un poet recurge la un alt stil atunci cînd scrie o epopee sau un sonet. Dat fiind faptul că limbajul figurativ nu constituie un instrument rigid, impus din afară tuturor oamenilor și nici măcar tuturor oamenilor unei anumite epoci, se înțelege de la sine că ne este cu neputință să-i definim în absolut legile. Aceste legi, ca și cele ale limbii, înregistrează în urma evenimentului ceea ce este comun între diferitele soluții pe care creatorii de imagini, asemeni creatorilor de limbi, nu le-au primit, ci le-au elaborat.

Limbajul lui Giotto este inseparabil de cel al celorlalți artiști care creau în aceeași perioadă forme în care se instituționalizează o cultură florentină și toscană vestitoare a viitorului.

Inaugurată în chip solemn în anul 1311, lucrarea *Maestà* de Duccio este contemporană cu frescele din capela Scrovegni. Deși Duccio este sienez iar Giotto florentin, arta lor nu poate fi interpretată decît în funcție una de alta. Înțelegem, de altminteri, de la prima privire că programul lucrării *Maestà* este același cu cel din capela Scrovegni : o prezentare combinată a ciclului marial și a ciclului cristologic. Evident, în *Maestà* accentul cade asupra Sfintei Fecioare. Departe de noi gîndul de a forța apropierea. Cu toate acestea, rațiuni analoge cu cele care stabilesc o diferențiere între sistemul aplicat la Padova și cel de la Assisi justifică alegerea făcută de Duccio între soluțiile tradiționale și soluțiile inovatoare comune mediului său și mediului florentin.

În primul rînd, *Maestà* este un panou și nu o pictură murală. Panoul este pictat pe recto și pe verso ; este așezat pe o predelă și încununat de un fronton. Tema

centrală, Sfînta Fecioară tronînd în Paradis, ocupă, în raport cu ansamblul, o situaţie paralelă cu cea specifică *Judecăţii de Apoi* de la Santa Maria Annunziata dell'Arena. Şi în primul şi în cel de al doilea caz, tema centrală este tema intercesiunii. Dar, la Padova, opera este concepută în raport cu donatorul Enrico Scrovegni şi în perspectiva unui tîrg încheiat între un păcătos şi Biserică, în vreme ce la Siena funcţia Sfintei Fecioare este lărgită. În timp ce capela Scrovegni este un gigantic ex-voto înălţat în perspectiva unei intenţii personale, *Maestà* era menită să figureze într-o capelă a catedralei şi să fie prezentată poporului spre a fi venerată. Plasată pe altar, credincioşii o descopereau înaintînd către ea pentru a-i aduce închinarea locuitorilor cetăţii. Într-o a doua etapă, cei care se apropiau descopereau apoi panourile reprezentative pentru raţiunile credinţei comune. În sfîrşit, un loc de trecere amenajat în spatele lucrării îngăduia publicului să o ocolească şi să descifreze, pe verso-ul panoului, suita scenelor narative. Spectatorii luau contact cu *Maestà* la fel cum ia contact publicul de astăzi cu lucrarea *Pala d'Oro* de la biserica San Marco din Veneţia. Opera este, aşadar, concepută în perspectiva unei duble abordări şi a unei duble reglări de lectură. Şi de astă dată, funcţia a dictat compoziţia şi ierarhizarea părţilor. [1]

Scena centrală, *Sfînta Fecioară tronînd,* ne oferă o iconografie identică cu cea a celorlalte mari lucrări realizate de Duccio. Acesta este un creator de madone în tradiţia bizantină. Deşi sfinţii care o însoţesc sînt sfinţi ai Occidentului, îndeaproape legaţi de cultul Franţei meridionale şi de devoţiunile locale, avem totuşi în faţa ochilor o adevărată icoană. În ciuda delicateţei trăsăturilor lor, figurile care o înconjoară pe regina cerurilor nu se încadrează în hieratismul bizantin, ci în tradiţia gotică, foarte diferită

[1] Cesare BRANDI, *Duccio,* Florenţa, 1951. Cititorul va găsi, între altele, precizări asupra reconstituirii celebrei *pala* şi asupra amplasării ei, pp. 49 şi urm. şi pp. 143 şi urm. În frontispiciu se află un detaliu mărit, împrumutat dintr-o *biccherna* (registru de contabilitate publică) sieneză, în care se vede mulţimea în jurul lucrării, în interiorul bisericii.

de violența expresivă a figurilor lui Giotto. În ce privește scenele anexe, ele folosesc același material de obiecte figurative ca și lucrările lui Giotto, ba chiar unul mai limitat : grota, stînca, edicului, arborele, mormîntul și mai cu seamă templul. Un loc foarte important revine unei arhitecturi înfățișînd interiorul unei case în care se petrece ceva. Cadrele și locurile sînt stereotipe ; chiar și obiectele sînt folosite într-un chip mai puțin precis și în mai mică măsură evocator pentru un raport particular între elemente și subiectul anecdotic decît în lucrările lui Giotto. Stăpînirea acelorași mijloace dă naștere unui stil cu totul diferit, iar alegerea depinde pe de-a întregul de programul de ansamblu al lucrării. Să subliniem că nu este vorba de programul iconografic propriu-zis, deoarece un mare număr de scene sînt comune ambelor serii — cea sieneză și cea florentină — ci de programul imaginar. Țelul urmărit de Duccio este de a înflăcăra pietatea concetățenilor săi, iar cel urmărit de Giotto este de a ilustra intențiile în oarecare măsură politice sau, mai exact, laice ale comanditarilor săi : a arăta că sfîntul Francisc a fost un slujitor zelos al Romei, că Enrico Scrovegni nu plătise numai răscumpărarea sufletului său, ci și a averii adunate în astă lume.

Merită să insistăm asupra personalității acestui Enrico Scrovegni, care i-a încredințat lui Giotto decorarea unei capele la Santa Maria Annunziata dell'Arena. Tatăl său, Reginaldo, era un om bogat, unul din cei mai de vază cămătari din Padova la sfîrșitul secolului al XIII-lea, un om pe care Dante l-a așezat în *Infernul* său. Fiul, Enrico, nu putea, potrivit canoanelor Bisericii, nici să-i moștenească averea, nici, dacă o moștenea, să fie înmormîntat în pămînt sfînt. Încă din timpul vieții lui Reginaldo, a intervenit un acord între bogătaș și slujitorii Bisericii : fiul său, Enrico, va intra într-un ordin laic, Gaudenti, un ordin extrem de închis și la care te puteai afilia numai dacă erai nobil. Pe lîngă aceasta, familia Scrovegni urma să restituie bunurile însușite pe căi necinstite (nu însemna oare că restul putea fi păstrat ?!). S-a ajuns în orice caz la înțelegerea ca Enrico să intre în ordinul Gaudenti, să construiască o capelă și

să-şi păstreze banca. Conflictele în care a fost amestecat Enrico — îl putem vedea pe donator în fresca *Judecăţii de Apoi* de la Santa Maria Annunziata dell'Arena oferind Sfintei Fecioare, mediatoarea lui, chiar capela care constituia obiectul tranzacţiei — se încheiară prin aceea că Scrovegni a fugit definitiv din cetate. Capela trecu astfel în stăpînirea ordinului Eremitani.

Iată, aşadar, pe de o parte, ciclul giottesc ilustrînd o tranzacţie legată de problemele cele mai murdare ale cămătăriei şi slujind, ca la Assisi, nu numai compromisurile indivizilor, dar şi pe cele ale Bisericii considerate ca instituţie omenească, acţionînd în veacul ei şi opunînd nemărginitei caităţi a Sfîntului Francisc doctrina bunurilor însuşite în chip legitim şi menite să fie, în cele din urmă, unealta Romei. Pe scurt, o logică feroce, care presupune că orice acţiune omenească îşi are propria ei finalitate, care nu exaltă darurile naturii, ci spiritul avizat. Pe de altă parte, Duccio. Nici un fel de tîrguială cu Sfînta Fecioară. Exaltarea pietăţii vii a Evului Mediu în amurg. Nu dorim cîtuşi de puţin să spunem că Duccio a fost un mic sfînt. Din biografia sa, foarte scurtă, se desprind mai cu seamă cîteva condamnări pentru escrocherie şi violenţe. Nici vorbă să susţinem că arta valorează cît valorează omul. Abilitatea mîinii nu stă mărturie în planul moralei personale, după cum nu o poate face nici un alt limbaj. Ceea ce ne interesează este că Duccio a ales, pentru a o face manifestă, o anumită ordine de valori şi că, procedînd astfel, a selecţionat din fondul comun al semnelor şi, în mai mare măsură, al semnificaţiilor concertate, o semnificaţie imaterială din care rezultă alegerea unei ordini precise de integrare a schemelor.

O epocă mînuieşte cu discernămînt instrumentul figurativ, după cum procedează şi cu orice alt limbaj. Toate cele spuse pînă acum nu implicau cîtuşi de puţin ideea că artistul ar fi condus de imitarea mai mult sau mai puţin abilă a naturii. S-au găsit totuşi persoane care să creadă că modernismul lui Giotto s-ar măsura prin aceea că el a reprezentat ediculele privite sub un unghi oblic

și nu frontal, cum se obișnuise pînă atunci.[1] Nu este vorba de o conformitate cu un spectacol pe care ar fi absurd să-l imaginăm, fie și pentru o clipă numai, ca reprezentînd imaginea lumii. Nu este vorba de imitare ; și în cazul lui Giotto și în cazul lui Duccio, este vorba de eficacitate. În sine, semnele figurative nu sînt înzestrate cu calități, după cum nu sînt înzestrate nici cuvintele și nici ecuațiile. Nici unul din aceste semne nu corespunde unei ordini morale care ar exprima obiectele sau mînduirile efemere de lucruri inventate de om într-o perspectivă limitată. Ca atare, suportul limbajului figurativ nu este nimic altceva decît un material pe care se cuvine să-l studiem într-un chip obiectiv, iar semnificațiile, cu alte cuvinte — relațiile pe care le exprimă semnele materiale, sînt determinate într-o manieră pe de-a întregul convențională pentru grupuri date de indivizi. Schemele de gîndire sînt în orice caz distincte de percepții.

În cazul lui Duccio, ca și în cazul lui Giotto, stilul nu este definit de realismul elementelor sau de modalitatea materială de juxtapunere a semnelor pe ecranul plastic cu două dimensiuni, fie că acesta este monumental, fie că e redus la formatul retablului ; îl determină comportamentul pe care el îl sugerează atît comanditarilor și spectatorilor operei, cît și autorului acesteia. Există în artă o latură tehnică extrem de importantă, susceptibilă să fie analizată cu precizie și unic element revelator al intenționalităților. Dar, tot așa cum nu putem scrie o istorie a gîndirii verbale stabilind vocabularul și figurile sintactice ale unui autor, nu putem studia nici dezvoltarea limbajurilor figurative descompunînd în semne elementare opera, obiect de civilizație care nu constituie un echivalent direct și global nici al perceputului, nici al realului, nici al intenționalității. A picta reprezintă un act indivizibil. Posesorul unui flaut nu este capabil să execute un concert de Bach, numai pentru că posedă instrumentul respectiv. Orice „limbaj" implică existența unui cuplu senzorial-motor. Dar nu în temeiul

[1] John WHITE, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londra, 1957, pp. 27—29.

unuia şi aceluiaşi montaj al acestui cuplu putem picta un tablou, conduce un automobil, scrie un roman sau cînta la pian.

Primind din partea generaţiilor precedente un bagaj comun de elemente figurative, Giotto şi Duccio realizează la începutul Trecento-ului opere în acelaşi timp apropiate şi cvasiopuse între ele. Un ultim joc al comparaţiei ne-ar arăta, apropiind scene identice tratate cu aceleaşi mijloace, că originalitatea lor nu poate fi definită decît în planul semnificaţiilor. Nimic întîmplător în faptul că, fiind şi unul şi celălalt curioşi să cunoască experienţele goticului francez, ei se înrudesc în chip precumpănitor unul cu iconografia, iar celălalt cu sculptura. Dar căutarea modelelor nu rezolvă nici una din problemele privitoare la elaborarea unei ordini figurative. Faptul că Duccio a imitat un relief pe fildeş, din care pricină *Intrarea în Ierusalim* creată de el se va detaşa de toate celelalte compoziţii din *Maestà*, nu modifică de loc valoarea generală a operei. În schimb este de cea mai mare importanţă faptul că Giotto — şi şcoala de la Pisa — s-a inspirat din lucrările în fildeş şi din statuile gotice ale Nordului, deoarece el a avut de cîştigat de pe urma lor cînd a fost vorba să exprime un aspect esenţial al intenţionalităţii sale. Un univers în care elementele nu se mai topesc într-o plăcută armonie de tente, un univers de figuri autonome, univers în care apare posibilitatea ca pictura să materializeze volume, lucruri şi indivizi, nu mai constituie rezultatul unei culturi eclectice şi aglutinînd în oarecare măsură elemente nediferenţiate. Ceea ce ni se prezintă nu mai constituie o nouă versiune a legendei, un univers de făpturi omeneşti şi de evenimente supuse voinţei lui Dumnezeu. Stilul lui Giotto nu constituie o descriere mai elaborată a percepţiilor, după cum nu reprezintă nici o îmbogăţire a formelor afective ale sensibilităţii, legate de căldura vechilor devoţiuni. El nu face să retrăiască trecutul, el îl înfruntă pe om cu divinitatea. Modernismul lui Giotto constă în aceea că el ne-a oferit o lume a acţiunii personale, în care cauzalităţile rezidă în individ şi în societate. El nu exprimă o viziune revelată, ci voinţe. Imaginea nu mai este, în opera lui, aproximarea unui vis

vizionar. El ne arată locuri care au determinat, în prezent ca și în trecut, acțiuni eficace.

Prin aceasta, Giotto se află foarte aproape de Petrarca și, în mai mare măsură, de Boccaccio. Este un om al viitorului. Să ne ferim însă de anticipațiile facile. Din faptul că un Giotto sau un Boccaccio prefigurează, prin cîteva aspecte ale stilului lor, tipuri de gîndire pe care le vom regăsi mai tîrziu, nu rezultă că ei ar fi presimțit cu precizie formele ce urmau să se nască ; nu rezultă că ei ar fi structurat în imaginar cadrul figurativ al viitorului. Dezvoltarea unei culturi nu se face într-o manieră liniară și creatorii nu operează în perspectiva de a realiza pe părți un program definit de la bun început. Artiștii nu lucrează în absolut, cu scopul de a realiza un tip ideal de civilizație ; ei acționează mînați de dorința de a picta sau de a construi și se străduiesc mai puțin să impună un cadru de gîndire personală, decît să satisfacă aspirațiile cotidiene ale mediului lor. Bineînțeles, ei le determină concretizîndu-le ; întrupînd impulsuri latente, ei creează realitatea. Ei nu operează niciodată pe un plan pur figurativ ; alegerea pe care o fac între diferitele instrumente de expresie pe care le posedă rezultă din necesitatea de a găsi un auditoriu : un artist nu creează pentru sine însuși. Dacă este, așadar, adevărat că ei nu primesc datul artei lor din partea mediului respectiv, este la fel de adevărat că, în schimb, artiștii nu acționează decît în funcție de acesta. Este, în consecință, greșit să ne imaginăm că, la un moment dat, un Giotto ar fi putut prefigura arta Quattrocento-ului pentru că ar fi descoperit o lege de reprezentare fidelă a lumii, la scara spiritului omenesc, datorită căreia, cu trei generații mai tîrziu, cultura modernă și-ar fi găsit întruparea. După cum la fel am greși socotind că Giotto ar fi putut să primească din partea mediului său forma unei gîndiri pe care nu i-a mai rămas apoi decît să o desfășoare. Ceea ce Giotto a spus la Assisi sau la Santa Maria Annunziata dell' Arena nu putea fi spus altminteri ori de către altcineva. Ceea ce a exprimat el acolo a devenit parte integrantă din gîndirea timpului său. Dacă papalitatea n-ar fi găsit în el omul capabil să dea viață în imaginația mulțimilor unei reprezentări,

conforme cu intenţiile ei, a rolului jucat de Sfîntul Francisc — reprezentare care acţionează chiar astăzi asupra felului nostru de a concepe viaţa sfîntului — este limpede că ea ar fi avut de întîmpinat mult mai multe dificultăţi în acţiunea de a impune felul ei de a recepta mesajul franciscan. Uriaşul succes al locurilor legendare de la Assisi, înflorirea pelerinajului, au făcut ca oameni veniţi din toate colţurile lumii să citească un ciclu de imagini în care s-a întrupat o fizionomie precisă a sfîntului şi a acţiunii sale. Giotto s-a pus incontestabil în serviciul papalităţii, după cum se va pune ceva mai tîrziu în slujba lui Scrovegni şi, mai cu seamă, în slujba clerului din Padova ; el a primit din afară atît impulsurile, cît şi temele sale. Dar dacă, în loc să fi produs opere care ne atrag şi ne vorbesc şi astăzi, el ar fi executat lucrări mediocre, este posibil ca raportul dintre spiritul franciscan şi catolicismul roman să se fi schimbat cu trecerea timpului. Nu putem defini o operă figurativă descriind-o sau formulîndu-i temele. Cuvîntul este neputincios să definească inteligibilitatea şi eficacitatea unei imagini. Nu putem reduce exclusiv la cuvînt facultatea de expresie a omului.

Deşi Giotto ne face să întrevedem circumstanţele şi momentul în care apar anumite forme de gîndire menite să înflorească în cultura Quattrocento-ului florentin, nu putem conchide că el ar fi un precursor care a inventat o tehnică a gîndirii exploatată ulterior ca atare de către succesorii lui. După cum, într-o compoziţie figurativă, elementele dialectice ale cunoaşterii nu implică configuraţia ansamblului, nu avem nici dreptul de a crede că o formă de cultură ar fi determinată de faptul că ea ar dispune de un anumit secret, menţinut la început în stare de hibernare, iar apoi exploatat dintr-o dată integral. Dacă sistemele figurative determină anumite aspecte ale vieţii sociale, ele o fac în acelaşi chip cu toate tipurile de expresie în care se condensează un tip definit de experienţă. Schemele de gîndire nu pot fi comunicate decît prin opere şi ele nu sînt înzestrate cu o eficacitate decît atunci cînd dau naştere nu repetiţiei unei formule, ci unei alte tentative de aplicare combinatorie. În consecinţă, vom constata, pe de o parte,

că există o strînsă corelație între principiile artei lui Giotto și cele ale artei lui Masaccio, dar vom înregistra, pe de altă parte, faptul că giottismul nu a generat în chip direct Renașterea. Problema genezei stilului figurativ al Quattrocento-ului nu poate fi redusă la descoperirea unui germene neașteptat înflorit cu trecerea timpului. Renașterea nu constituie un sistem în sine care, după o primă încercare de a se materializa în lumea oamenilor, ar fi așteptat în chip misterios ceasul potrivit pentru a se reîntrupa în această Florență, imaginată în mod absurd neschimbată, la interval de un secol. Problema genezei stilului figurativ al Quattrocento-ului nu constă în descoperirea unui motor prim. Trebuie, dimpotrivă, să înțelegem care anume schimbări petrecute atît în sistemul figurativ, cît și în societate au dus, la un moment dat, la un nou ciclu. Mînuind aceleași obiecte figurative ca și Masaccio, vizualizînd aceeași legendă, Giotto întrupează preocupările unei societăți în care trăiește alături de Duccio și nu alături de Donatello sau Brunelleschi. Cu cît vom descoperi deci mai multe trăsături comune între giottism și stilul florentin al Quattrocento-ului, cu atît ne va veni mai greu să surprindem adevăratul resort al Renașterii figurative. Ancheta noastră nu trebuie să se mai orienteze exclusiv pe calea descoperirii unor elemente de afinitate, străduindu-se, dimpotrivă, să determine prin ce anume stilul florentin al perioadei 1420—1430 se distinge de toate celelalte și, mai cu seamă, de stilurile care, în cursul secolului precedent, în Italia și în țările de la nord de Alpi, au folosit elemente de expresie asemănătoare.

Pentru ca mijloacele însușite încă de la începutul secolului al XIV-lea să devină suportul cîtorva aspecte ale stilului masaccian, nu a fost necesar în primul rînd ca soluțiile tehnice să se perfecționeze, ci ca societățile occidentale să treacă prin trei faze ale istoriei lor, faze care le-au impus o adîncă prefacere. A fost, în al doilea rînd, necesar ca anumite soluții noi integrate în sistemul figurativ să joace rolul de „coeror" al noutăților, de entropie, de cuantum

minim de acţiune, pentru a schimba însuşi înţelesul elementelor păstrate.

Vom studia, în primul rînd, formele evolutive ale artei „noi" din secolul al XIV-lea. Prima fază corespunde rivalităţii dintre Siena şi Florenţa, urmare a conflictului dintre Duccio şi Giotto ; cea de-a doua corespunde înfloririi unei civilizaţii mercantile şi dezvoltării paralele a Ţărilor de Jos şi a cetăţilor peninsulei ; iar cea de-a treia — apariţiei unei culturi legate de descoperirea Antichităţii şi a tradiţiei umaniste, deosebite de tradiţia creştină.

Ar fi cu totul inexact, după cum am văzut, să opunem arta lui Duccio artei lui Giotto şi să-l prezentăm pe cel dintîi drept un tradiţional, iar pe cel de-al doilea — drept un modern. Problema lui Duccio şi, în general, problema artei sieneze, provine din faptul că această artă este în acelaşi timp conservatoare şi inovatoare. Dacă facem o confruntare între *Maestà* şi operele imediat premergătoare ale şcolii toscane, putem vorbi chiar de progres. Confruntată cu lucrările unui Meliore, unui Coppo di Marcovaldo sau unui Berlinghieri, *pala* de la Siena nu vădeşte numai o măiestrie tehnică, ci şi o concepţie de ansamblu evident superioară : o capacitate de integrare a valorilor sentimentale la nivelul unui sistem ; un rafinament în mînuirea culorilor ; o varietate în alegerea mijloacelor.[1] Pe la 1320—1330, societatea gotică este vie ; ea este în plină înflorire ; ea inventează, îşi desfăşoară resursele în toate domeniile. De-a lungul secolelor al XIV-lea şi al XV-lea, universul gotic nu va înceta să ofere mărturii ale vitalităţii sale.[2] Este greşit să credem, împreună cu Huizinga, că civilizaţia gotică ar fi început să se ofilească înainte de a dispare. Nu a existat un amurg al Evului Mediu. Societăţile medievale s-au prăbuşit în deplinătatea puterii lor sub presiunea ascensiunii mediilor moderne. Drama lui Savonarola, petrecută chiar la sfîrşitul secolului al XV-lea, ilustrează şi

[1] C. L. RAGGHIANTI, *La pittura del Dugento a Firenze*, monografie, I.

[2] Galienne FRANCASTEL, *Du Byzantin à la Renaissance*, Paris, 1955, pp. 103—106 şi 117—123.

ea aceeași stare de lucruri. Vreme de două secole, Evul Mediu a trăit, mai mult, a creat, în timp ce se profilau formele sortite unui mai îndelungat viitor. Arta sieneză produce în secolul al XIV-lea opere — cele datorate lui Martini și fraților Lorenzetti — infinit superioare celor create de continuatorii lui Giotto. Într-un anumit sens, goticul este arta modernă a secolului al XIV-lea, căutările florentine neconstituind decît speculații de avangardă, înzestrate cu o calitate plastică inferioară. Nu se poate face nici o comparație între talentul lui Martini și talentul lui Andrea da Firenze, deși, în ultimă analiză, florentinii sînt cei care au prefigurat viitorul. Trebuie să nuanțăm.

Avem, către anul 1320, față în față, un artist — Giotto, care afirmă valoarea absolută a voinței individuale și care demonstrează că legendele sfinte, cea a lui Isus ca și cea a Sfîntului Francisc, sînt chezășuite de evenimente care au lăsat o urmă evidentă pe pămînt și un alt artist — Duccio, care ne învață că legenda evanghelică este în primul rînd o chestiune de sentiment, legată în mai mare măsură de conținutul emoțional al fabulației, decît de posibilitatea de a-i atesta realitatea istorică sau psihologică, fie printr-un joc de referință la locuri și la situații obiective, fie printr-o dramatizare a figurilor. Este greu de presupus că Duccio a fost un înapoiat. El se află înlăuntrul unui sistem care nu numai că va evolua secole de-a rîndul, dar care, în următoarele trei sau patru generații, va constitui în mai mare măsură decît giottismul resortul actelor și cugetărilor comune. O civilizație ca cea burgundă a influențat mai mult destinul Europei decît civilizația Sienei sau a Florenței, cel puțin pînă în ziua în care schemele florentine de gîndire au fost acceptate de întregul Occident ca fiind superioare celor ale tradiției medievale. Dar între Giotto și Alberti se va fi scurs un secol și jumătate și vor fi apărut multe valori necunoscute lui Giotto.

Pentru a înțelege ceea ce s-a întîmplat în această perioadă putem să ne referim la lucruri care s-au petrecut mai aproape de noi. Cadrele figurative formate de Renaștere au rămas valabile și vii pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea. În tot răstimpul primei jumătăți a acestui secol,

artiştii au tradus valorile evolutive ale societăţii folosind procedee împrumutate din tradiţia renascentistă. Fie că e vorba de Delacroix, fie de Courbet, romantismul şi realismul au creat teme figurative fără a modifica „limbajul". A trebuit să aşteptăm Impresionismul şi perioada anilor 1875—1880 pentru ca valorile societăţii moderne să se concretizeze prin intermediul unui sistem nou de semnificare. Or, divizionismul, surprinderea directă a jocurilor luminii, transferul domeniului vizual al lucrurilor în planul spiritului constituie consecinţa experienţelor întreprinse de Newton la sfîrşitul secolului al XVII-lea. O civilizaţie îşi schimbă şi îşi înnoieşte mai uşor conţinuturile imaginare sau referinţele legendare, decît sistemul ei de asociere a impresiilor sensibile. Ficţiunea este mai modelabilă decît sistemele de semnificare. Stabilitatea configuraţiilor perceptive este mai mare decît cea a miturilor ; şi tocmai din această pricină desfăşurarea unui sistem figurativ este posibilă. Există, prin definiţie, un decalaj între activităţile fabulatoare şi cuprinderea fenomenologică conştientă a universului.

În timp ce Giotto îşi oferă talentele celor ce se străduiesc să stabilească o autoritate contestată asupra societăţii timpului său, Duccio rămîne pe terenul tradiţiei evanghelice. El face apel la resorturile afective şi la memoria legendară a contemporanilor săi, în timp ce Giotto încearcă să sădească în imaginaţia lor teme — legenda Sfîntului Francisc — sau valori — legea intercesiunii şi legea compensării greşelilor cu penitenţele — legate de circumstanţe particulare ale vieţii. Aici, arta în serviciul devoţiunii conservatoare, dincolo, arta în slujba acţiunii militante a Bisericii.

În secolul al XIV-lea, cele două stiluri au continuat să se dezvolte paralel, dînd naştere unor opere care ţin cel mai des de amîndouă concepţiile figurative amintite. În această perioadă, Siena va fi avantajată datorită faptului că va avea artişti de mai mare anvergură, iar Florenţa — deoarece va lega în mai mare măsură pictura de destinele stăpînilor timpului. În definitiv, poate că tocmai astfel se va pregăti întîi de toate înflorirea finală a stilului ei, asociat

nemijlocit mai mult cu destinele civilizației timpurilor moderne, decît cu destinele culturii lor.

O artă sieneză nu ar fi putut exista fără un Martini, fără frații Lorenzetti ; în schimb, personalitatea unui Orcagna sau a unui Andrea da Firenze nu este suficientă pentru a explica de ce teoreticienii artei și ai Statului modern se vor strînge tocmai în cetatea florii la începutul secolului al XV-lea. Se ridică astfel problema de a ști în ce măsură nașterea unui sistem figurativ este legată doar de personalitatea artiștilor sau de circumstanțele sociale care îi inspiră.

După Duccio, primul mare maestru sienez este Simone Martini. Prima sa operă însemnată, *Maestà* din Palazzo Pubblico de la Siena, este datată 1315—1321 ; ea este contemporană cu Duccio. În plus, este legată de cele mai adînc înrădăcinate tradiții medievale. Tema este identică cu cea a lucrării lui Duccio : Madona tronînd este înfățișată în mijlocul îngerilor, printre care figurează, în rîndul dintîi, sfinții. Sfînta Fecioară este așezată pe un tron gotic cu patru montanți în formă de ferestre lanceolate ; se subînțelege, prin urmare, că este în biserică și, într-o anumită măsură, că ea însăși este Biserica, temă ambivalentă de care, cu un secol mai tîrziu, Jan van Eyck își va aminti încă în faimoasa lui *Madonă* de la Berlin. În același timp, Madona este așezată sub un baldachin. Acest baldachin evocă imaginea cortegiilor care se desfășurau în cetate în zilele de sărbătoare, cu care prilej erau incluse în procesiune și relicvele sau imaginile pioase. Compoziția lui Martini integrează astfel cel puțin trei reprezentări ale Sfintei Fecioare : o imagine pioasă, o imagine simbolică, o amintire a unei *sacra rappresentazione* sau, cel puțin, a unei liturghii locale. Imaginea este un amestec de impresii sensibile și de reprezentări care, totuși, îl trimit pe spectator la o concepție religioasă extrem de clasică. Nu există aici urmă de noutate inteligibilă.

Datată din anul 1317, lucrarea *Sfîntul Ludovic de Toulouse încoronîndu-l pe fratele său Robert de Anjou* este însă legată de o situație politică întru totul actuală. Această lucrare constituie, ca și lucrările lui Giotto, o mărturie a

legăturilor dintre pictură şi viaţa socială. Este cu atît mai remarcabil să constatăm că factura nu urmează cîtuşi de puţin datul intelectual şi politic. Ne aflăm în faţa unei compoziţii tradiţionale, în care nu îşi află exprimarea decît vechile valori ale puterii : prinţul primeşte coroana din mîinile sfîntului, el însuşi încoronat de către îngeri ; delegaţia de putere comportă două grade şi ne aduce înapoi la tezele tradiţionale.

Capela închinată Sfîntului Martin la biserica inferioară din Assisi vădeşte relaţiile lui Martini cu lumea franceză. Regăsim aici materialul figurativ folosit de Giotto. Scara figurilor constituie trăsătura cea mai pregnantă. Este izbitor contrastul dintre împletirea obiectelor figurative, dintre caracterul stufos al compoziţiei şi eleganţa personajelor. Acestea nu sînt, aşa cum se întîmplă în lucrările lui Giotto, un fel de materie smulsă din faţada unei catedrale ; ele nu sînt construite în volume, nici nu sînt corpuri solide îmbrăcate într-o suprafaţă expresivă. Figurile lui Martini sînt în spaţiu, învăluite de o atmosferă ; drapajele lor plutesc suplu în jurul trupurilor. Stofele joacă un rol capital. În timp ce personajele lui Giotto sînt în primul rînd feţe omeneşti, personajele lui Martini sînt în primul rînd oameni îmbrăcaţi.[1] Pe cît de rigid este materialul de obiecte care determină locurile, material redus la valoarea unui semn, pe atît sînt de diferenţiate între ele personajele.

Este foarte interesant să constatăm că, la un artist ca Martini, se vădesc grade foarte inegale de atenţie după cum artistul foloseşte elemente de caracterizare convenţionale pentru a situa în linii mari schemele, sau după cum, dimpotrivă, se străduieşte să pună în valoare trăsăturile originale ale imaginii. Chiar în planul tehnicilor există uriaşe distorsiuni ale nivelurilor şi ale calităţilor în domeniul mijloacelor folosite. Se crede, bunăoară, că scena în care *Împăratul Constantin îl ridică pe Sfîntul Martin la rangul de cavaler* reprezintă una din serbările ce se dădeau la curtea de la Neapole a monarhiei de Anjou în perioada călătoriei lui Simone Martini. Putem, de aici, bănui cu

[1] Galienne FRANCASTEL, *Du Byzantin à la Renaissance*, pp. 62—66.

îndreptățire că acele părți din amintitele compoziții care se disting prin acest caracter de realism pitoresc și care insistă asupra rolului jucat de costum au fost inspirate de contactul cu o societate diferită de societatea sieneză sau toscană în care trăise mai înainte Martini. Avem în fața ochilor un ecou al modei angevine, atît în ce privește costumele, cît și în ce privește ritualurile unei liturghii feudale îndeajuns de străine lumii cetăților italiene. De aici — lipsa de unitate a operelor, dezvăluind contaminarea în cadrul unuia și aceluiași limbaj plastic a două culturi, contemporane, dar nu și integrate. Merită să relevăm sensibilitatea acestui instrument de anchetă — limbajul figurativ — revelator din primul moment în privința unor probleme pe care nici o informație literală nu pare să le evoce.

Cu cîțiva ani mai tîrziu, și anume în 1328, Simone Martini a pictat dimpotrivă, de astă dată pentru Palazzo Pubblico din Siena, o altă operă în care reapare tema cavalerului. Este vorba de celebrul portret al lui *Guidoriccio Ricci da Fogliano,* condotierul, unul dintre primii reprezentanți ai unui tip de om sortit să înrîurească profund viața publică italiană. Guidoriccio adusese orașului Siena o prețioasă victorie asupra unui senior din partea locului, Castruccio Castracani, stăpînul a două castele întărite, Montemasi și Sassoforte, care stînjeneau libertatea comunicațiilor Sienei cu sudul, cu Roma adică, centru de afaceri de importanță vitală pentru cetate. Acest succes se înscrie la activul unei politici concertate de mai mulți ani de către bogații burghezi din Siena care, după ce alungaseră în anul 1226 pe nobili de la cîrmuirea orașului, înțelegeau să promoveze o nouă politică, primul indiciu al metodelor care, în Quattrocento, vor face să triumfe Florența, rivala Sienei. Compoziția lui Martini se prezintă, așadar, ca un manifest opunînd farmecelor vieții de curte, întrevăzute de pictor la Neapole, dar în mică măsură legate de destinele de viitor, un stil reprezentativ pentru noile valori politice. Personajul condotierului este reprezentat cu mai puțină strălucire decît cavalerii napolitani ; dar Martini nu mai caută aici pitorescul, ci generalizarea. El nu pune în valoare frumusețea unui spectacol, ci îi scoate în relief înțelesul.

Rezultă de aici că, dacă întreaga tratare a figurii lui Guidoriccio mărturiseşte o virtuozitate şi un gust al costumului egale cu cele vădite de scenele din viaţa Sfîntului Martin cînd le considerăm în planul detaliului, ansamblul este, dimpotrivă, stilizat în aşa fel, încît să constituie un adevărat „semn" al cărui sens depăşeşte cu mult reprezentarea limitată. De asemenea, cele două castele pe care el le-a cucerit şi care asigură pe moment libera circulaţie a comunei către Roma sînt „subiectele" şi personajele panoului. Semnificaţia acestuia nu rezidă nici în persoana conducătorului de oaste ca individ, nici măcar în exaltarea rolului de soldat ; sensul este ambiguu : omagiu adus unui om, instrument al unei politici, şi, în acelaşi timp, omagiu adus acestei acţiuni preamărind, în ultimă analiză, succesul burghezilor care luaseră, în cîrmuirea ţinutului, locul nobililor tot mai lipsiţi de putere.

În general, la Siena, această problemă a metodelor Bunei Cîrmuiri va constitui obiectul principal al tuturor comenzilor secolului, temele religioase tradiţionale cedînd astfel întîietatea unui modernism al funcţiei figurate. Alături de portretul lui Guidoriccio, Ambrogio Lorenzetti va desfăşura cu cîţiva ani mai tîrziu faimoasa frescă a *Bunei* şi a *Relei Cîrmuiri* în care nu se mai face, de astă dată, apologia principiului şi a mijloacelor militare folosite de negustători, ci apologia Bunei Cîrmuiri lăuntrice a treburilor oraşului supus autorităţii lor. Ceea ce ne interesează este să constatăm că, trecînd de la *Maestà* la *Sfîntul Ludovic de Toulouse,* la scenele din *Viaţa Sfîntului Martin,* iar apoi la *Guidoriccio,* Martini îşi adaptează de fiecare dată tehnica la programul particular al operei. Din nou, la fel ca în confruntarea manierei lui Giotto cu maniera lui Duccio, se adevereşte faptul că stilul dezvăluie legăturile mintale care asigură inteligibilitatea intrinsecă a operei şi, în acelaşi timp, accesibilitatea ei.

Cu cinci ani mai tîrziu, acelaşi Martini va picta o altă mare lucrare : *Bunavestire* de la Galeria Uffizi, lucrare în care schimbarea de intenţie se va traduce o dată mai mult prin aceea că pictorul va recurge la o nouă ordine figurativă. *Bunavestire* a fost pictată în anul 1333 pentru a fi

așezată pe altarul Sfîntului Ansano din catedrala din Siena : fundal de aur și pură inspirație mistică. Or, Martini nu vădește mai puțin geniu creator cînd își adaptează mijloacele la acest nou țel. Arabesc incomparabil al liniei, raporturi încîntătoare între tonuri. Lucrarea nu este însă o uriașă miniatură, ci o compoziție minunat echilibrată în care mijloacele exprimă în chipul cel mai desăvîrșit o intenție. Subiectul nu contează : este vorba de un spirit. Sîntem încîntați văzînd cum același artist regăsește, la fiecare înnoire a funcțiilor reținute, aceeași desăvîrșită adecvare între procedee și țelurile semnificative.

Nu putem vorbi — cum se face adesea — de eclectism. Martini ne propune o învățătură infinit mai înaltă și mai revelatoare pentru condițiile în care se constituie un sistem figurativ. În timp ce limba oferă vorbitorului un sistem fix pentru o generație sau pentru un mediu dat, pictura se dovedește capabilă să mînuiască simultan nu numai combinații de elemente în interiorul unui sistem, ci chiar sisteme deosebite. Aceasta rezultă din faptul fundamental că vorbele zboară, dar imaginile rămîn. O imagine este un obiect care, o dată constituit, există ca atare, scăpînd acțiunii directe a creatorului său. Un cuvînt nu posedă decît o singură dimensiune ; el poate fi repetat, dar numai în forma în care a fost formulat pentru prima dată. Opera figurativă este însă un organism a cărui examinare poate fi reluată la infinit și în diferite chipuri, fiind susceptibil de numeroase interpretări și, de asemenea, susceptibil de fragmentare. Dubla articulație a limbajului vorbit nu ne îngăduie decît să fragmentăm în unități de mai mică sau mai mare dimensiune lanțul liniar al unui discurs. Limbajul figurativ este articulat într-un chip mai complex. Mai cu seamă, avem posibilitatea să extragem din el elemente capabile să se combine cu alte elemente, fără să se conformeze cîtuși de puțin planului potrivit cu care ele au fost pentru prima dată prezentate. În sfîrșit, diferitele elemente ale sistemelor figurative sînt înzestrate, după cum am văzut, cu grade de realitate deosebite ; aceste elemente ne trimit la ansambluri semnificative care nu au alte afinități în afara elementelor de reprezentare. Putem spune că stratificările limba-

jului figurativ sînt mai numeroase decît cele ale limbajului vorbit, în temeiul simplului fapt că permanenţa semnului şi materialitatea lui îl angajează nu numai în timp, dar şi în spaţiu.

Există o legătură evidentă între structurile artei lui Martini şi operele sale. Analiza ne dovedeşte că apariţia unui sistem figurativ nu se situează exclusiv la nivelul general al raporturilor dintre un artist şi timpul său, ci este prezentă ori de cîte ori se constituie o imagine originală şi care nu este formată printr-o simplă juxtapunere de elemente împrumutate din obiecte figurative preexistente. Trecerea de la o lucrare ca *Legenda Sfîntului Martin* la *Guidoriccio* şi la *Bunavestire* pune în mişcare aceleaşi mecanisme pe care le-ar solicita — o spunem cu titlu de simplă comparaţie — transpunerea de către Giotto a lucrării *Maestà* de Duccio în termenii seriei de la Santa Maria Annunziata dell' Arena. Dacă sînt creatori, artiştii se pot sau nu angaja pe calea invenţiei, folosind sau nu aceleaşi instrumente. Este limpede că, în secolul al XIV-lea, după Duccio şi Giotto, problema înnoirii stilului figurativ rămînea deschisă ; în ciuda apariţiei unui nou material şi a unor soluţii izolate, cum ar fi putut, de altminteri, acest stil să-şi afle determinarea înainte de cristalizarea unei noi societăţi ?

Încercînd să studiem geneza sistemului figurativ al Quattrocento-ului, nu ne putem mulţumi numai cu descoperirea anumitor prefigurări ale procedeelor sale şi chiar a căilor pe care va evolua ulterior creaţia figurativă la scara imaginaţiei individuale. Ne propunem acum să surprindem momentul în care formele pe care le îmbracă invenţia figurativă încetează să mai dea naştere unor opere izolate şi se prefac în sistem. Noile modele nu le alungă spontan pe cele vechi. La un moment dat, din ansamblul experienţelor individuale se iveşte o concepţie generală care exclude soluţiile intermediare asemeni celor care au făcut posibilă, bunăoară, în secolul al XIV-lea, înflorirea

unor școli independente atît de admirabile precum cea florentină și cea sieneză, fără să pună însă capăt interferenței prioritare cu trecutul a noilor raporturi dintre imagine și societate. Studiul genezei unui sistem nu cuprinde o analiză întreprinsă numai la nivelul inspirației individuale, ci și la nivelul mai amplu al societății ; el impune cercetătorului să acorde o egală atenție atît problemelor inovației, cît și apariției seriilor.

În cartea de față, nu urmărim, așadar, în momentele ei imperceptibile, dezvoltarea înregistrată de arta de a picta în cursul secolului al XIV-lea în Italia și, în speță, la Siena. Obiectul acestei cărți nu ține de critica de artă, dar nici, la drept vorbind, de istorie. Ea își propune să scoată în evidență, în legătură cu un caz particular, nu numai mecanismele de formare a capodoperelor, ci și pe cele de formare a sistemelor. Nu este deci oportun să continuăm analiza fazelor de dezvoltare a artei sieneze, rămasă credincioasă datelor de la începutul secolului. Se cuvine, în schimb, să semnalăm o operă — panoul mai înainte amintit al *Bunei Cîrmuiri* de Ambrogio Lorenzetti — în care apare, sub o formă originală, un semn menit unui strălucit viitor : peisajul. Vom regăsi mai tîrziu acest jalon într-un stadiu înaintat al constituirii sistemului figurativ renascentist și îi vom acorda atunci atenția pe care o merită. Pentru moment, el nu depășește semnificația unui obiect figurativ nou integrîndu-se în vechiul sistem. Mai mult decît atît : catalogul operelor create de cei doi Lorenzetti ne-ar face să enumerăm multiple tentative de acest fel, tentative care nu introduc un raport cu adevărat nou între imagine și societate. Pictor de Madone, adevărate imagini pioase, Pietro Lorenzetti este și creatorul mai multor scene ale morții lui Isus, în biserica inferioară din Assisi, unde urmărim desfășurarea unui stil dramatic modern, întemeiat pe o artă a decupajului formei extrasă din observarea scenelor înfățișînd Răstignirea Domnului și din noua sensibilitate a asociațiilor paraliturgice alăturate confreriilor, fără ca evoluția instrumentului material și a celui mintal să determine o ruptură.

Pietro este, de asemenea, autorul unui întreg grup de lucrări — polipticuri şi retabluri cu episoade — a căror atribuţie pluteşte între maeştrii atelierelor sieneze, fără ca aceste lucrări să postuleze în ultimă analiză — excepţie făcînd calitatea încîntătoare a numeroase fragmente — o înnoire a imaginii. Ne aflăm în faţa unei dezvoltări atît sieneze cît şi florentine. Retablul de la biserica Santa Cecilia din Florenţa ; cîteva *paliotti* sieneze de la San Pietro ; cîteva *pale* de Berlinghieri aflate la Pisa sau operele maestrului zis al Preafericitului Gallerani sînt prototipurile acestei dezvoltări. Prezenţa unei nuanţe moderne a sentimentului, a unei admirabile virtuozităţi în execuţie nu ne împiedică să constatăm că este vorba de un stil desigur nu academic, dar legat de vechile sisteme de gîndire şi de devoţiune. Cea mai interesantă problemă pe care o ridică aceste lucrări este cea a implantării unui edicul în cadrul figurativ cu două dimensiuni şi o vom reîntîlni, de asemenea, în contextul anumitor speculaţii florentine de la începutul Quattrocento-ului şi în contextul legăturilor dintre ele şi practicile ţărilor din Nord.

Operele care au fost executate în mediul florentin între anii 1340 şi 1400 sînt, în general, inferioare producţiei sieneze. Socotim totuşi că ele ne oferă cîteva informaţii asupra evoluţiei valorilor care au atras, treptat, după sine distrugerea vechii ordini sau, mai exact, transformarea funcţiei aferente imaginii, de unde a rezultat, în sfîrşit, în Quattrocento, necesitatea şi posibilitatea unui nou sistem.

Fie că este vorba de Giotto, de Martini sau de Lorenzetti, factorii care generează, în Italia primei jumătăţi a secolului al XIV-lea, cele mai noi figurări sînt legaţi de desprinderea de iconografia pur creştină. De la capela Scrovegni la Palazzo Pubblico, pictorii inovează atunci cînd sînt chemaţi să reprezinte voinţele laicilor. Secolul al XIV-lea constituie, în oraşele italiene, o perioadă de două ori revoluţionară : pe plan industrial şi pe plan politic. O clasă, cea a negustorilor — care va triumfa în Quattrocento cu familia de'Medici — încearcă să apuce frînele cîrmuirii, adaptîndu-se în acelaşi timp circumstanţelor economice şi

pregătind o schimbare a principiilor educației.[1] În general, problema banilor domină. Tranzacția încercată de familia Scrovegni reprezintă o grosolană tentativă de a rezolva o situație cu adînci repercusiuni atît pentru oamenii de afaceri, cît și pentru Biserică. Aceasta trebuie, în primul rînd, să șteargă urmele periculoaselor doctrine ale franciscanismului : Dumnezeu nu a dorit să existe numai săraci și Biserica lui Dumnezeu are ea însăși nevoie de resurse financiare pentru a organiza societatea oamenilor. Dar acest conflict moral nu reprezintă decît un aspect al proceselor ce se desfășoară în interiorul Bisericii romane. Europa feudală ceruse războinicului, nobilului, să fie chezășia proprietății, întrupată în pămînt. Înflorirea continuă a comerțului face să apară noi izvoare de bogăție, noi relații între țări, un nou echilibru al averilor și al puterii.

Abia în secolul al XIV-lea prima corabie capabilă să înfrunte largul mării a părăsit portul. Pînă atunci, marile drumuri erau drumuri de uscat. Or, o încărcătură de corabie nu este comparabilă ca importanță cu cea pe care o poate transporta o caravană de cai ușor încărcați. O nouă economie se pregătește, o economie a marilor distanțe și a marilor mișcări de mărfuri. De acum înainte, economia domestică începe să piardă teren ; anumite cvasimonopoluri, cum ar fi cel al postavului florentin sau flamand, sînt amenințate. În timp ce afacerile își extind din ce în ce mai mult aria geografică, în timp ce volumul lor sporește, problema transferurilor de bani suferă o schimbare. Bancherii și oamenii de afaceri italieni sînt cei care au fost de astă dată pionierii noii ordini. În timp ce în secolele al XI-lea și al XII-lea, ordinea feudală se născuse în regiunile aflate la nord de Loara, noile economii depind de astă dată de fertilitatea spiritului italian. Negustorul rămîne la sediul său și își plătește de la distanță tranzacțiile ; pentru a o putea face, el recurge la dezvoltarea cunoștințelor sale intelectuale. Dinamismul tranzacțiilor la mare distanță înlo-

[1] Yves RENOUARD, *Les Hommes d'affaires italiens au Moyen Age*, Paris, 1949. Cf. de asemenea : Galienne FRANCASTEL, *Le Style de Florence*, Paris, 1958, pp. 18—22.

cuieşte stabilitatea exploatării bunurilor imobile ; el impune o privire speculativă asupra situaţiilor complexe şi o reducere a problemelor de gestiune sau de transfer la o serie de date intelectuale. De aici s-a născut un nou tip de om laic, care îşi reprezintă lumea în chip diferit de omul din trecut. Aceşti oameni nu sînt numai dornici să-şi apere noile posibilităţi de îmbogăţire — şi ei nu mai înţeleg să orienteze politica cetăţilor lor în funcţie de repartiţia teritorială şi în raport cu dogmele politice moştenite de la vechile rivalităţi dintre Imperiu şi Papalitate — ci raţionează întemeindu-se pe date intelectuale diferite. Ei nu mai cer învăţăturilor din textele sfinte o privire de ansamblu asupra ordinii universului ; ei practică o logică diferită, întemeiată pe mînuirea unor noţiuni împrumutate şi ele dintr-o tradiţie, dar distinctă de cea pe care Biserica o elaborase şi o impusese Occidentului în ultimele şase secole. Aristotel şi ştiinţa arabă sînt izvoarele ce le furnizează instrumentele revoluţiei mintale din care va ieşi lumea modernă şi nu e o întîmplare faptul că marile certuri şi marile contraofensive ale Bisericii se vor desfăşura, în Quattrocento, în funcţie de neoplatonism şi împotriva averroismului. [1]

În secolul al XIV-lea,negustorii şi-au transformat metoda de calcul şi Villani ne spune că ei ştiau că orice lucru se exprimă mult mai bine prin cifre decît prin adjective. Ei învăţau în şcolile lor să mînuiască abacul ; învăţau de asemenea măsurarea şi împărţirea geometrică a unei suprafeţe, care vor juca un rol esenţial în organizarea noului cîmp figurativ ; învăţau, în sfîrşit, calculul cu pana, devenit posibil prin adoptarea cifrelor arabe către sfîrşitul secolului al XIII-lea. Pe de altă parte, o adevărată revoluţie mintală este provocată de introducerea unei noi modalităţi de calculare a timpului. Nu existase pînă atunci un decupaj regulat al zilei, după cum nu existase nici un decupaj uniform determinat al anului. Se mergea din sărbătoare religioasă în sărbătoare religioasă ; durata orelor era fixată de lungimea inegală a zilelor. Ideea că poate exista un

[1] Galienne FRANCASTEL, *De Giorgione à Titien : l'artiste, le public et la commercialisation de l'oeuvre d'art*, *Annales*, nov.-dec. 1960.

decupaj al timpului independent de ritmul orei solare și de timpurile liturghiei constituie un act de abstracție intelectuală a cărui importanță nu o mai putem măsura. Această nouă idee a stabilității timpului făcea imposibilă menținerea unei tradiții figurative legate de vizualizarea legendelor, indiferent dacă este vorba de legenda evanghelică sau de legendele sfinților. Acțiunea omenească apărînd legată nu ca mai înainte de grația divină, ci de anumite legi naturale întrupate în reguli abstracte, vizualizarea universului devine, în chip necesar, dependentă de cadrele raționale ale gîndirii practice și nu de acțiunea morală, ca pînă atunci. Așa cum navigatorul poate calcula de acum înainte, raportîndu-se la stele, poziția unei corăbii aflate în largul mării, tot așa oamenii vor izbuti în curînd să calculeze pe uscat situația reciprocă a corpurilor raportîndu-se la reguli matematice deduse din unghiul de vedere. Nu descoperirea textelor antice, accesibile dar neglijate, a determinat înflorirea proiecției matematice a corpurilor pe cîmpul figurativ cu două dimensiuni, ci practica, devenită între timp curentă, a comportamentelor în funcție de care omul se situează în universul mensurabil. Pe scurt, omul descoperă că realul coincide cu raționalitatea și nu, ca pînă atunci, cu revelația.

De fapt, lucrurile nu s-au petrecut, bineînțeles, chiar atît de simplu. Puțini oameni au fost conștienți de cotitura înregistrată de societate. Nici Giotto și nici Martini nu au creat într-o perspectivă prefigurînd principiile Quattrocento-ului. Empirismul lor este fragmentar. Un sistem figurativ nu se constituie pentru a răspunde unei priviri de ansamblu noi — și formată în sine — asupra naturii. El se elaborează paralel cu o nouă conștiință omenească și contribuie în mai mare măsură la formarea, decît la manifestarea ei ulterioară.

Biserica se înscrie în primul rînd al celor care au simțit primejdia acestor îndrăzneli. Nu trebuie să ne mire faptul că, de-a lungul întregului secol al XIV-lea, ea a depus mari eforturi pentru a face în așa fel ca alunecarea sistemului figurativ să nu accentueze ascendentul modernismului asupra societății. Ea a luptat pe două fronturi : cel al ereziei — și am văzut mai înainte că ea izbutise să devieze fran-

ciscanismul şi, într-un mod mai general, mişcările spirituale, fără a izbuti să le înăbuşe însă pe de-a întregul — şi cel al raţionalismului. Aici se situează dezvoltările greşit evaluate ale politicii figurative ale domeniului florentin, mai ameninţat decît domeniul sienez, rămas în mai mare măsură sub controlul Romei.

După cum am arătat mai sus, distingem trei generaţii în secolul al XIV-lea florentin. Prima era cea a giottismului ; a doua este generaţia care, urmînd după dezastrul ciumei negre, este martora ofensivei dominicane, o adevărată contrareformă. Tocmai pe ea se cuvine să o studiem acum.

În perioada imediat următoare lui Giotto nu putem găsi nici un artist de reală anvergură ; stilul se desfăşoară, din compromis în compromis, între figuraţiile giotteşti şi tradiţiile anterioare, întemeiat pe mînuirea aceloraşi obiecte figurative, reduse din ce în ce mai mult la valoarea unor clişee. Singurul element modern pe care îl putem distinge este un fel de concepţie anecdotică a scenelor legendare, datorată aparent contactului strîns cu predica. Figurarea este legată de episoade. Uneori, cum se întîmplă în *Arborele Crucii* de Pacino de Bonaguida, ea se străduieşte să introducă o nouă temă. Dar compoziţia lui Pacino ne înfăţişează, între o reprezentare a Păcatului Originar şi triumful ceresc al Sfintei Treimi, o suită de scene care materializează o devoţiune : devoţiunea Rozariului, exerciţiul spiritual recomandat de Sfîntul Bonaventura. Ne aflăm în domeniul apărării credinţei. Latura oportunistă şi politică a giottismului a dispărut. Biserica se împotriveşte mai cu seamă corelării legendelor cu viaţa curentă a generaţiilor contemporane, deşi speculaţia raţionalistă nu îşi face aici de loc simţită prezenţa. Este interesant să confruntăm acest stil cu notele luate pe viu de către miniaturistul Biadaiolo, note ilustrînd scene din viaţa florentină. [1] Vedem că maniera de a articula

[1] Fred. ANTAL. Asupra lui Biadaiolo, cf. mai ales *op. cit.* pp. 183—186 şi 262—264. Activ către anii 1328—1335, acest miniaturist poartă numele manuscrisului pe care l-a pictat pentru un bogat negustător de grîne din Florenţa. Cf. : R. OFFNER, *A Corpus of Florentine Painting*, New York, 1930

episoade independent de orice cadraj omogen, în așa fel încît imaginea să semnifice datorită faptului că ea conține — fără o unificare a punctelor de vedere sau a scărilor — elemente risipite în timp și în spațiu și care, prin conexarea lor, se luminează reciproc, corespunde metodei folosite deopotrivă de artiști și de cronicari. Surprindem legătura dintre carnetul de crochiuri și operă, organizată fără vreo preocupare oarecare pentru reinventarea sistemului. Experiența corespunde cu înregistrarea unor detalii succesive fără a da naștere unui sistem figurativ de echivalență, care să poată fi substituit ordinii explorării vizuale.

Pe la 1350, cea de-a doua generație de pictori care apare la Florența este reprezentată mai cu seamă de o familie de artiști — Cione, din rîndurile căreia trei frați au realizat împreună marile decoruri florentine. Cei doi frați mai vîrstnici, Nardo și Andrea, au dispărut către anul 1365 ; cel de al treilea, Jacopo, a trăit pînă în 1398. Dar cel mai mare dintre ei este al doilea, cunoscut sub numele de Orcagna.

Orcagna este, între anii 1343 și 1365, pictorul oficial al Florenței. Numele lui apare în anul 1347 într-un curios document. Pentru a stabili cui să-i încredințeze executarea unui poliptic destinat bisericii San Giovanni Fuorcivitas, cetatea Pistoia porunci să se facă o listă cu primii cinci pictori ai Florenței. Fu ales Taddeo Gaddi, care lucrase vreme de douăzeci și șase de ani împreună cu Giotto ; dar Orcagna era cel care figura în capul listei. Ceea ce pare să dovedească că era de pe atunci socotit drept reprezentantul noului stil. În 1352 era înscris în corporația sculptorilor în piatră și în lemn ; mai tîrziu, prezintă modele de pilaștri pentru biserica Santa Maria del Fiore ; în anul 1358 sau în cel următor termină tabernacolul de la biserica Or San Michele, sanctuarul corporațiilor florentine ; în sfîrșit, în 1364 este desemnat să dirijeze construcția catedralei în calitate de *capomaestro* și face parte din echipa de artiști care vor elabora proiectul ei definitiv. Între timp, pictează în anul 1357 retablul Strozzi, care se află și astăzi în biserica Santa Maria Novella și care constituie principala mărturie a talentului său și, în același timp, a schimbărilor

survenite în funcţia figurativă către a doua treime a secolului.

Retablul este aşezat pe altarul unei capele care a aparţinut acelei familii florentine care încercase, înaintea familiei de'Medici, să pună mîna pe frînele cetăţii. La începutul secolului al XIV-lea, marii mecenaţi florentini, familiile Peruzzi, Bardi, precum şi o seamă de negustori, îşi au propriile lor capele la Santa Croce, la franciscani. Ei reprezintă pe atunci aripa dinamică a societăţii capitaliste, dar, spre jumătatea secolului, averea lor începe să decline ; întemeiată pe prelucrarea lînii venite din Anglia şi din Ţările de Jos, ea decade, deoarece tulburările iscate de pe urma Războiului de o sută de ani i-au silit pe oamenii din Nord să caute alte izvoare de avuţie şi să-şi reducă transporturile, devenite dificile. Anglia îşi leagă bogăţia de cea burgundă şi deşi florentinii posedă centre comerciale şi investiţii la Bruges, ei încetează să mai deţină monopolul fabricării ţesăturilor de lînă. Reconversiunea activităţilor cetăţii constituie problema politică florentină a secolului al XIV-lea. Reconversiune care a dat naştere unui secol de tulburări, curmat abia de triumful lui Cosimo de'Medici, în anul 1434. Între timp, se accentuează conflictul dintre reprezentanţii familiilor de cavaleri, în primul rînd — familia Strozzi, reprezentanţii noului ciclu industrial — cum este familia Alberti — şi clasele de meşteşugari, din care s-a iscat răscoala ciompilor — *tumulto dei Ciompi* — în scurtă vreme reprimată de un nou tip de om de acţiune : soldatul năimit, condotierul. Ciompii nu erau oamenii de rînd ai Florenţei, ci meşteşugari grupaţi în afara oraşului într-un fel de zonă roşie, oameni care doreau să menţină activă o formă de artizanat din care îşi trăseseră averea vechii capitalişti florentini, dar care le asigurase în acelaşi timp şi lor viaţa. Se pare că familia Strozzi nu a căutat să guverneze exclusiv prin asigurarea unei hegemonii pur economice. Familia Strozzi nu a recurs numai la bani ori la arme pentru a-şi întemeia puterea ; ea a făcut în egală măsură apel la subordonarea spirituală a concetăţenilor ei. Este greu de spus că împrejurările le-au fost prielnice, deoarece, în ultimă analiză, Palla Strozzi, omul cel mai bogat

din Florența în anul 1423, cînd comandă lui Gentile da Fabriano *Adorația Magilor* pentru a-l impune într-un fel pe fiul său, tînărul Mag din amintita lucrare, ca prinț al tinereții, va fi învins de Cosimo. Cu toate acestea, neamul Strozzi și nimeni altul este, între anii 1350 și 1430, adevăratul reprezentant al politicii culturale și economice florentine. Nimic straniu în faptul că, în anul 1350, ei și-au rezervat o capelă într-una din cele mai importante biserici ale orașului ; în realitate, procedînd astfel, ei urmează obiceiul țărilor gotice ; pretutindeni, în catedralele și bisericile de dincolo de munți, bogații puneau să li se amenajeze, între contraforturile edificiilor, capele private, după cum făceau și breslele, împrumutate și ele de Florența secolului al XIV-lea din lumea contemporană a Nordului. Firește, capela Strozzi ne apare ca adăpostind prototipul marilor ansambluri care vor absorbi în Quattrocento grosul activității atelierelor florentine și aceasta datorită mecenatului patronat de Medici și de aliații lor, mai cu seamă de familia Sassetti. Dar, considerată în forma ei particulară, ea stă în primul rînd mărturie circumstanțelor cu totul specifice ale vieții florentine la mijlocul secolului al XIV-lea.

Pictat de Orcagna, retablul cunoscut sub numele de retablul Strozzi prezintă o iconografie precisă. În centru, Hristos tronează într-o *mandorlă*, înconjurat de îngeri purtînd instrumentele Patimilor. El este judecătorul dar în același timp modelul, *calea*, potrivit cu un termen ce avea să devină în scurtă vreme consacrat. Cu mîna stîngă, el întinde cheile Sfîntului Petru, Prințul Apostolilor și capul Bisericii romane ; dar, cu mîna dreaptă, îi înmînează Sfîntului Toma d'Aquino o carte. Îmbrăcat în rasa dominicanilor, acesta este condus de Sfînta Fecioară, în timp ce Sfîntul Petru este introdus de Sfîntul Ioan Botezătorul, Înaintemergătorul credinței ; în fața acestuia se află Sfînta Fecioară. Este important să constatăm legătura care există între pietatea marială și ordinul dominicanilor, dar este și mai important să înțelegem locul acordat Sfîntului Toma d'Aquino, alăturat astfel Prințului Apostolilor și pus înaintea lui Pavel și Laurențiu, înaintea lui Mihail și a Ecaterinei care sînt sfinții ale căror sărbători ritmează viața publică a

oraşului şi care întrupează în acelaşi timp virtuţile Cuvîntului şi Faptei, Biserica luptătoare pe de o parte şi Biserica militantă, pe de altă parte. Locul central revine acestui sfînt dominican, necunoscut pînă atunci în iconografie, un sfînt ce nu s-a bucurat de slava rivalului său Francisc şi care caută tocmai să-şi ia revanşa.

Predela retablului Strozzi ne arată trei scene care ne confirmă rolul jucat de ordinul Sfîntului Dominic în viaţa publică a timpului. Vedem în această predelă, de la stînga la dreapta, celebrarea misterului Cinei celei de Taină de către dominicani, instituirea lui Petru ca păstor al tuturor oamenilor şi, în sfîrşit, exorcismul păcătosului de către braţul secular pus în slujba dominicanilor. Vom regăsi cu cîţiva ani mai tîrziu aceleaşi teme figurative pentru aceleaşi funcţii ale clerului, dincolo de zidul bisericii, în capela mănăstirii dominicanilor, faimoasa Capelă a Spaniolilor, în care se va manifesta prin Andrea da Firenze cea de-a treia generaţie de artişti florentini ai secolului al XIV-lea.

Dacă, plastic vorbind, Capela Spaniolilor este infinit mai impresionantă decît retablul Strozzi, este interesant să constatăm că, în lucrarea din urmă, trecerea spre o nouă figurare se anunţă brusc prin asocierea exactă a temei alese şi a stilului. Capela Strozzi nu se reduce numai la retablul aşezat pe altar ; cei trei pereţi sînt acoperiţi cu fresce monumentale, datorate mîinii lui Nardo di Cione, fratele lui Andrea. Aceste fresce înfăţişează *Paradisul, Infernul* şi *Judecata de Apoi*. Întîlnim în ele nu numai tema clasică a marilor ansambluri figurative, pictate sau sculptate, ale Evului Mediu gotic, dar, în speţă, *Infernul* este înfăţişat împărţit în cercuri şi în compartimente, aşa cum l-a văzut Dante. Numai retablul prezintă o iconografie *modernă*. Şi nu e o întîmplare faptul că această noutate este asociată cu preamărirea pietăţii dominicane. Retablul Strozzi a fost pictat îndată după marea catastrofă petrecută la Florenţa în secolul al XIV-lea : ciuma neagră. În mai puţin de cinci ani, după 1348, flagelul care pustiise Toscana a redus cu mai mult de jumătate — ba, poate, chiar cu două treimi — populaţia unor oraşe ca Florenţa şi Siena. El fu de îndată prezentat ca un flagel al lui Dumnezeu şi a

slujit drept pîrghie pentru recucerirea mulțimilor de către dominicani. Împletind teroarea cu speranța îngustei căi a salvării prin credință, potrivit cu inspirația creatorului lor, dominicanii au încercat *să supună* noua societate. Familia Strozzi a fost cea care i-a impus cadrul, asociindu-se cu brațul secular. Asistăm atunci la un val de propovăduire a Evangheliei. Dominicanul propovăduiește, controlează, arde; el obține toate mijloacele. Biserica nu pune stăpînire numai pe bunurile lăsate de morți, ea controlează și conduce pe cei vii, obține legate și danii care pot fi comparate cu valul care a asigurat, către anul 1000, înflorirea artei romanice. Numai confreria Or San Michele a adunat în cinci ani, după 1350, trei milioane și jumătate de florini de aur : averea unui stat. De fapt, dominicanii controlează întreaga viață publică și privată a timpului lor.

Așa cum sfîrșitul secolului al XIII-lea și începutul celui următor constituiseră era franciscanismului, tot așa sfîrșitul secolului al XIV-lea a constituit era tomismului. Încă din anul 1350, dominicanii cîștigaseră partida : ei deviaseră elanul spiritual de la mila pentru aproapele și făcuseră din Francisc un slujitor al papalității. Le rămînea acum să-și impună supremația înlocuindu-i pe franciscani și în domeniul dogmatic. Am văzut că, încă de la începutul secolului al XIV-lea, adică de pe vremea lui Giotto, existau germenii bine conturați ai unui raționalism intelectual întemeiat pe tipuri de activitate care vor asigura, în curînd, bogăția și puterea unor noi grupuri sociale. Spre sfîrșitul secolului, negustorul va ceda întîietatea bancherului și omului politic, care își întemeiază puterea nu, ca mai înainte, pe forța armelor, ci pe circulația ascunsă a bogăției. Este sfîrșitul economiei domestice și, în același timp, sfîrșitul concordanței absolute dintre univers și o gîndire divină. Dominicanii se vor strădui să capteze noile forțe, să le abată în sensul fanatismului lor, tot așa cum procedaseră mai înainte cu mila franciscană. Sfîntul Toma d'Aquino deviază *ad majorem Dei gloriam* primejdia unei culturi raționale. În fond, Biserica a întreprins întotdeauna contrareforme, cu o extraordinară statornicie de metodă. Ea creează rareori condițiile acțiunii, se revoltă mai întîi pentru a tolera după

aceea, convertind răul în bine şi zdrobindu-i doar pe cei care refuză compromisul. Fie că este vorba de un costum, fie de o metodă de gîndire, ea acţionează simultan prin persuasiune şi, atunci cînd e cazul, prin forţă. La sfîrşitul secolului al XIV-lea, apar picturi reprezentîndu-l pe dominican predicînd în piaţă ; altele îi reprezintă de asemenea pe sfinţii ordinului, mai numeroşi dacă nu mai populari decît Francisc. Inchiziţia va aduce la Florenţa, la sediul ordinului, pe Sfînta Ecaterina din Siena, care îl va accepta pe duhovnicul dominican, scăpînd astfel de soarta lui Savonarola. În ceasul în care aristotelismul umanist se pregăteşte să alimenteze speculaţia logică a Europei, un alt aristotelism, creştin de astă dată, va izbuti, cu mai mult succes decît contrareforma din secolul al XVI-lea, să apere, să conducă, să îndrepte, fără a exclude nici calea mistică, nici devoţiunile mariale — mai cu seamă, practica *Rozariului* — nici calea intelectuală. [1]

Întregul program al unui secol este prezent în organizarea retablului Strozzi. Ceea ce nu înseamnă că îl considerăm drept una din marile capodopere ale picturii. Sîntem confruntaţi aici cu un fapt extrem de interesant atît pentru studiul genezei unui sistem figurativ, cît şi pentru aprecierea rolului pe care l-au jucat, în general, sistemele figurative în viaţa socială.

Enumerînd toate intenţiile lui Orcagna, am fi putut crede că vom descoperi o lucrare frumoasă şi în acelaşi timp polivalentă prin bogăţia de virtualităţi incluse într-un dat elaborat simultan de artist, de comanditar şi de cenzorii lor comuni. Or, sîntem surprinşi descoperind o lucrare aparent de o redusă originalitate. La prima privire, avem impresia unui retablu gotic ; forma absoarbe, ca să spunem aşa, subtilităţile înţelesului. Şi astăzi recunoaştem mai întîi formele care, purtătoare de semnificaţii noi, exprimă noile evidenţe. Orcagna era un meşteşugar ; opera lui conţine, în abstract, toate semnificaţiile care deschid calea spre

[1] Giuseppe TOFFANIN, *Storia dell'Umanesimo dal XIII al XVI secolo*, Neapole, 1934, şi volumul tratînd despre : *Cinquecento de la Storia-letteraria d'Italia*, VALLARDI, ed. III, Torino, 1945.

viitor, fără ca vreuna să fie formal prezentă în ea. Chiar după ce am izbutit să reconstituim sensul, adică, mai exact, intențiile lucrării, continuăm să nu *vedem* — în concret — altceva decît un ansamblu conform cu tradiția. Elementele materiale de care s-a slujit autorul, scriitura sa, fac parte din tradiția goticului : ele nu semnifică prin ele însele intențiile creatorului. Un Giotto sau un Martini au fost mari pentru că au izbutit să inventeze semne care nu intraseră încă în vreo convenție, nici nu fuseseră vreodată folosite, semne *în care raporturile inteligibile între perceput și imaginar sînt descoperite fără a necesita vreo transpunere oarecare de valori în ordinea expresiei abstracte*. Limba lui Giotto, care se potrivea problemelor ridicate de conflictul dintre Spirituali și ortodoxia franciscană, nu mai aderă de astă dată cu strictețe la intențiile dominicanilor. În opera lui Orcagna giottismul se destramă în eclectism ; stilul este combinatoriu, fără a fi creator.

Ceea ce nu înseamnă că dominicanii n-ar fi dorit să-și descopere *propriul lor* artist ; ei nu au subestimat nicidecum sprijinul pe care l-ar fi găsit într-un stil care să le fie propriu și au înmulțit, de fapt, încercările în întreaga perioadă de la sfîrșitul secolului. Am mai arătat că decorația Capelei Spaniolilor constituie un dublet al retablului Strozzi. Ne aflăm, de astă dată, în sanctuar. Capela slujea ca loc de întrunire pentru consiliul ordinului ; tot aici se desfășurau procesele intentate pentru erezie. Aici a făcut act de supunere Sfînta Ecaterina, sperînd pare-se în perspectiva unui compromis încununat de întoarcerea papilor la Roma. Vedem cum se dezvoltă aici, în orbita ordinului, serii de imagini dogmatice și preamărind planurile dominicanilor, paralel cu teme pioase foarte populare : tema Sfintei Fecioare a Umilinței, tema Sfintei Fecioare alăptînd, completate de viziunea Sfîntului Bernard sugînd la sînul ei. Dar tocmai Capela Spaniolilor este locul în care se concretizează cel de-al doilea efort întreprins de ordin pentru a crea un stil figurativ dominican.

Artistul este un alt Andrea și el parcurge o carieră surprinzător de asemănătoare cu cariera lui Orcagna. Înscris începînd din anul 1343 în matricolele corporației *Medici e Speziali*, acest Andrea figurează în anul 1366 printre

membrii unei comisii alcătuite pentru a superviza lucrările de finisare a Domului din Florenţa. El figurează în această comisie pe locul al doilea, din nou în urma lui Taddeo Gaddi, situaţie asemănătoare întrucîtva cu cea în care se aflase Orcagna în anul 1347. Se spune că el a executat un proiect pentru catedrală, dar acest proiect nu a fost realizat. În schimb, a pictat în aceeaşi perioadă — 1366—1367 — frescele de la Santa Maria Novella, trecînd şi el în slujba dominicanilor, care hotărau şi împărţeau toate comenzile. Trei mari compoziţii sînt dispuse în trei panouri pe laturile şi fundul capelei. Ele reprezintă : în faţa intrării, *Răstignirea Domnului ;* la stînga, *Triumful Sfîntului Toma d'Aquino ;* la dreapta, *Cîrmuirea Bisericii.* Deasupra intrării şi în compartimentele bolţii, alte compoziţii întregesc ciclul. Spectatorul aflat în centrul sălii avea deci sub ochi esenţialul doctrinei : amintirea vie a Patimilor Domnului ; slava Sfîntului Toma, interpret al căii intelectuale a mîntuirii ; triumful Bisericii, conducătoarea sufletelor celor dreptcredincioşi.

Fiecare din aceste trei fresce este foarte diferită de celelalte. *Triumful Sfîntului Toma* este o imagine, aproape în sensul saint-sulpician al termenului, fără spirit şi fără compoziţie. *Cîrmuirea Bisericii* constituie una din cele mai ingenioase plăsmuiri ale Evului Mediu în amurg. În primul plan, în stînga, vedem catedrala din Florenţa, acea Santa Maria del Fiore la al cărei proiect de finisare tocmai se lucra. I-a fost construită o cupolă care, forţînd lucrurile, ne-ar putea-o sugera pe cea creată de Brunelleschi cu şaizeci de ani mai tîrziu, ceea ce ilustrează durata şi îndărătnicia intenţiilor, precum şi necesitatea de a studia pe parcursul unei lungi perioade problemele legate de elaborarea tuturor formelor gîndirii. Andrea pictează, aşadar, cadrul viitor al vieţii florentine. Înşiraţi înaintea faţadei, în jurul papii, reprezentant al lui Dumnezeu pe pămînt, slujitorii bisericii sînt grupaţi în jurul dominicanilor. Aceştia adună mulţimile aşa cum păstorul îşi adună turmele — o haită de cîini aminteşte jocul de cuvinte acceptat de ordin : *Domini canes* (Cîinii Domnului — n. tr.) — le fac să se roage înaintea bisericii, înaintea papii, înaintea lui Dum-

nezeu. În dreapta, conduși de sceptrul unui pastor, oamenii primesc învățătura atît prin predici, cît și prin doctrina elaborată în carte. Compoziția se desfășoară apoi, în spirală, pe mai multe niveluri. Vedem, la început, cu o reminiscență discretă a Ispitirii Domnului, corul bărbaților practicînd virtuțile, dansînd, ascultînd muzică, primind apoi binecuvîntarea unui pastor dominican, chezășie a mîntuirii. În sfîrșit, deasupra catedralei, condus tot de un membru al ordinului, sufletul dreptcredinciosului pătrunde pe poarta Cerului. El este întîmpinat acolo de corul sfinților și al preafericiților și i se îngăduie să contemple corul îngerilor, înconjurîndu-l pe Hristos în deplinătatea slavei sale. Nu s-ar putea imagina un comentariu mai ingenios, mai explicit, al doctrinei. Fresca este foarte amuzantă atunci cînd o descifrăm. Dar, în execuție, ea ni se înfățișează ca o aglomerare de detalii cunoscute, începînd cu miniaturi și sfîrșind cu marile opere giottești, fără ca stufoasa compoziție să pună în valoare sub raport plastic, așa cum o va face mai tîrziu Gentile în *Adorația Magilor,* un episod captivant din punct de vedere vizual, generator al *unei ordini optice care să se poată suprapune peste o ordine inteligibilă.* Opera nu posedă o unitate plastică ; ea rămîne o suită de episoade, legate în plan intelectual, dar uniforme în plan vizual. Fresca nu este decît comentariul unui text sau, mai bine spus, al unui program scris.

Cunoaștem de altminteri textul care stă la temelia frescei lui Andrea ; el a fost scris de un dominican, Passavanti, autorul lucrării *Oglinda Adevăratei Căințe* [1]. Un alt frate predicator, Domenico Cavalca, de la mănăstirea Santa Caterina din Siena, este și el autorul unei *Vita contemplativa* și a unei *Vieți a sfinților* care vor inspira, chiar în această perioadă, pe maeștrii din Pisa, la Campo Santo, și pe pictorii de la San Antonio Eremito : Lorenzo Monaco și

[1] Passavanti, stareț la Santa Maria Novella, mort în anul 1357, este autorul unei culegeri de predici intitulate *Specchio della vera Penitenza.* Atelierul lui Andrea da Firenze este activ în capela dominicanilor de la Santa Maria Novella către anii 1366—1368. Cf. : F. ANTAL, *op. cit*, pp. 221 și 249.

Starnina, în timp ce Spinello Aretino va fi pictorul vieţii benedictine. Predicatorii au furnizat, aşadar, sistematic materia diferitelor serii, autorizate de Biserică şi îndeajuns de variate pentru a răspunde diverselor forme ale sensibilităţii. Dacă se înţelege de la sine că, la Santa Maria Novella, Capela Spaniolilor reprezintă versiunea care se apropie cel mai mult de dorinţele lor, ei nu au eliminat cu toate acestea pe de-a întregul din acţiunea lor controlată seria ascetică, ce corespunde şi ea unor nevoi evidente ale publicului şi este, în ultimă instanţă, mai puţin primejdioasă decît cea spirituală.

Dar nu această problemă ne interesează acum. În perspectiva studiului originii unui sistem figurativ deosebit de cel al trecutului, este important să constatăm că toate eforturile făcute pentru a-i determina forma prin conţinuturi au eşuat. În toate epocile, artiştii au primit din partea comanditarilor respectivi programul minuţios al obiectivelor de atins. Cei ce plătesc înţeleg să fie serviţi. O echipă de artişti nu este instalată într-un edificiu pentru a crea liber monumente de artă destinate viitorului. Societatea a recunoscut întotdeauna valoarea activă a limbajului figurativ. În Egiptul antic, faraonii şi bogătaşii nu se simţeau furaţi atunci cînd un admirabil ansamblu de fresce sau de sculpturi era ascuns pe veci privirilor. Această apreciere a eficacităţii imaginii cunoaşte toate gradele. Fie că este vorba de opera ascunsă, care nu este menită nici unui public, fie, dimpotrivă, aşa cum se întîmplă în lumea occidentală a Evului Mediu şi a Renaşterii, de cea care învaţă publicul, ni s-au păstrat exemple grăitoare pentru toate gradele imaginabile de publicitate. Dispunem de asemenea programe şi în ce priveşte epoca clasică. Iuliu al II-lea l-a suportat pe Michelangelo în timpul întregului său pontificat, încredinţat că numai acest om putea să-i realizeze planurile şi să impună continuarea, după moartea sa, a unui program politic şi religios care a şi fost, de fapt, reluat de către succesorii lui şi a rămas efectiv viu în mijlocul nostru mai cu seamă pe plafonul Capelei Sixtine şi în statuia lui *Moise* de la San Pietro in Vincoli. Am publicat odinioară minuţioasele instrucţiuni date lui Girardon de către Perrault şi

Colbert, la începutul măreței construcții de la Versailles, atît cu privire la călătoria artistului în Italia, cît și cu privire la crearea mormîntului Cardinalului de Richelieu [1]. De fiecare dată cînd o confruntare este posibilă, ne dăm seama cu cîtă fidelitate au urmat artiștii instrucțiunile primite. Dar de aici și pînă la concluzia că ei nu fac decît să parafrazeze un text, pînă la a ne imagina că opera poate fi desprinsă de propriul ei limbaj, este o mare distanță. Fie că este vorba de Orcagna, fie de celălalt Andrea, și el din Florența, dominicanii au introdus toate elementele de semnificare și toate noutățile ce puteau fi concepute în ingenioasele programe pe care le impuseseră pictorilor ce lucrau pentru ei. Aceste programe erau, în sine, mai subtile, mai noi, mai interesante, decît cele după care au lucrat Giotto sau Duccio și decît vor fi, mîine, cele ale lui Masaccio și Uccello. Cu toate acestea, nici o operă de seamă nu s-a născut din ele. Nici Orcagna, nici Andrea, nu au impus artiștilor viitorului un mod de a reprezenta lumea cu o atît de pertinentă conformitate cu geniul sistemelor figurative încît generațiile următoare să fi putut crede că acest mod de reprezentare constituia o metodă de a picta lumea așa cum este ea, întrupînd totodată valorile indispensabile pentru buna funcționare a societății.

Într-un singur caz, una din compozițiile lui Andrea este înzestrată cu această valoare estetică de anticipare, care consacră valoarea unui artist. *Răstignirea Domnului* din Capela Spaniolilor, pictată pe panoul din fața intrării, este deosebită de celelalte lucrări. Aici, poate mai puțin legat de un program logic, artistul a imaginat un sistem de prezentare în care se prefigurează sistemele figurative ale vremurilor noi. În timp ce, în celelalte două fresce, peretele constituie un suport care închide imaginea, spațiul rămîne deschis în *Răstignirea Domnului*. Crucea se înalță în gol, ca și cum zidul ar fi fost anulat ; aerul circulă. Nu vom mai întîlni această viziune decît în opera lui Mantegna, cu un

[1] Pierre FRANCASTEL, *Girardon*, Paris, 1928 : *Les marchés du tombeau*, pp. 43—44 și, mai ales, instrucțiunile date de Perrault lui Girardon, pp. 48—50.

secol mai tîrziu, iar Tintoretto nu va face decît să adîncească această experienţă sensibilă a spaţiului vizual în *Calvarul* de la San Cassiano[1]. Mai apropiat de Andrea, Masolino va folosi în *Răstignirea Domnului* de la San Clemente din Roma aceeaşi construcţie figurativă. Ceilalţi artişti ai Quattrocento-ului îşi vor orienta însă căutările pe direcţii cu adevărat nenumărate.

Căci nu este suficient ca un artist să fi indicat posibilitatea unui sistem pentru ca acesta să se dezvolte şi să slujească de model generaţiilor următoare. Vom examina deci raţiunile pentru care altele au fost jocurile de combinaţie care au servit drept mod de expresie figurativă noii societăţi născute din dezvoltarea, în cercul florentin, a unui nou tip de individ, mai sensibil la raţionalitate decît la emoţie şi dornic să facă manifeste valori diferite de cele ale Evului Mediu, fără a înceta să selecţioneze puncte de referinţă în obiceiurile şi ritualurile înnoite ale vieţii sociale şi religioase. Istoria apariţiei sistemului figurativ al Renaşterii nu este cea a unei tehnici care, o dată pusă la punct, generează un număr infinit de obiecte imaginare informate în chip automat de sistem. Nu este vorba de o dezvoltare liniară plecînd de la un anumit număr de principii schematizate. Se realizează o adaptare între noile legi şi capacităţile de intelecţie şi de integrare aflate simultan în spiritul artiştilor şi în spiritul diferitelor cercuri ale publicului. Orientarea este spre un echilibru al posibilelor. Pe parcurs, sînt abandonate multe din căile deschise de imaginaţia anumitor pictori. Un stil nu încetează niciodată să se formeze. Şi, în măsura în care izbuteşte să propună soluţii simple, limpezi, evidente, în măsura în care elimină speculaţiile abstracte şi se identifică cu soluţii optice, stilul Renaşterii va da mai cu seamă spectatorului impresia că se află în faţa unei ferestre deschise asupra naturii.

---

[1] *Răstignirea Domnului* de Mantegna, aflată la Muzeul Luvru, constituia panoul central al predelei retablului veronez închinat vieţii Sfîntului Zeno, şi pictat între anii 1457 şi 1459. În privinţa lui Tintoretto, mă gîndesc mai ales la *Calvarul* din strana bisericii San Cassiano, de la Veneţia.

De la Giotto la Andrea da Firenze, am văzut cum artiștii au urmat o serie de experiențe în care, judecînd global, s-a acordat o însemnătate din ce în ce mai mare programelor în detrimentul artei. De fapt, această situație rezultă din aceea că Biserica, ce deținea din rațiuni economice mijloacele comenzii, s-a opus activ dezvoltării raționale a gîndirii moderne pe care o întrevăzuse Giotto, ca și Boccaccio, contemporanul său. Fără îndoială, nuanțele pietății dominicane erau de asemenea înzestrate cu un anumit caracter de modernism și adaptate noilor condiții ale vieții. Ele impuneau, cu toate acestea, pictorului să respecte, între universul lucrurilor văzute și cel al lucrurilor știute ori crezute, anumite tipuri de conexiuni incompatibile cu exercițiul unei gîndiri, unei limbi și unei figurări cu adevărat noi. Vedem, așadar, cum se ridică o serie de noi probleme. Putem oare considera că, la un moment dat, la începutul Quattrocento-ului noua gîndire a timpurilor moderne s-a răsfrînt dintr-o dată în opere figurative adaptate întocmai la postulatele ei ? În ce mod, prin mijlocirea căror procedee, existența unui nou mecanism al figurării s-a afirmat într-o bună zi ?

Cînd am scris prima parte a acestei lucrări, îmi scăpa cu totul un aspect al problemelor pe care le evoc aici. Atenția mea era atrasă de imposibilitatea de a considera arta drept un simplu procedeu de transcriere pe o suprafață plană a unei realități optice identificabile cu percepția euclidiană. M-am străduit să demonstrez atunci, alegînd ca subiect de studiu ansamblul picturii occidentale, cu începere din secolul al XV-lea și pînă în zilele noastre, legătura existentă între o societate mobilă și reprezentarea plastică a universului. Mi s-au reproșat pe atunci mai cu seamă două lucruri : de a fi fragmentat actul imaginar potrivit cu o metodă care amintea de decupajul funcțiilor unitare ale spiritului în categorii ; de a fi subordonat unei tehnici impulsul creator al indivizilor. Or, dacă socotesc și astăzi că, pentru a studia o problemă a vieții, este legitim

să urmăm căile în chip necesar neadecvate ale analizei, dacă, pe lîngă aceasta, socotesc tot atît de legitim să fac o distincţie între instrument şi utilizarea care i se dă, consider totodată indispensabil să reiau asupra unui anumit punct demonstraţia încercată de mine mai înainte.

Nu îmi reneg precedenta lucrare. Era necesar — în orice caz, în ce mă priveşte — să trec prin această etapă : să devin conştient de strînsa legătură care se stabileşte între un stil figurativ — arbitrar — şi o societate, luînd în primul rînd ca premisă studierea unuia din instrumentele sale — spaţiul. Cu toate acestea, îmi pare astăzi că problema spaţiului nu constituie decît un aspect limitat al proceselor de elaborare a sistemelor figurative, în speţă — al celui specific Quattrocento-ului.

Speculaţia asupra spaţiului, a cărei iniţiativă a aparţinut mai cu seamă lui Brunelleschi, Donatello şi Masolino, cel puţin sub forma în care ea s-a instituţionalizat în domeniul florentin, se întemeiază, în mod absolut evident, pe voinţa de a construi un univers măsurat prin mijlocirea metodelor geometriei. Este neîndoielnic faptul că vulgarizarea treptată a acestui sistem a contribuit la o amplă informare a viziunii generale a lumii în răstimpul a multe generaţii. Legată de un nivel de cunoaştere abstractă, precum şi de o tehnică din ce în ce mai perfecţionată şi mai sistematizată, perspectiva liniară a acreditat vreme îndelungată o anumită reprezentare generală a universului, atributivă de valori şi de mijloace de evaluare a evenimentelor şi actelor omeneşti şi aceasta pînă în ziua în care nu a mai fost socotită revelatoare în privinţa legilor naturii, ci reprezentativă pentru puncte de vedere sociale. Cu toate acestea, rolul jucat de perspectiva liniară şi, în general, de reprezentarea spaţiului, nu constituie decît unul din aspectele unui proces cu mult mai bogat.

Însuşi Alberti, atît de frecvent invocat în sprijinul tezelor lor şcolăreşti de critici puţin sensibili la analiza imediată a operelor figurative, era întru totul conştient de caracterul parţial al speculaţiilor sale asupra unei anumite forme a spaţiului proiectiv, de care numele său este foarte

pe nedrept legat. Nu dorim să aducem decît o singură dovadă în acest sens : textul care figurează într-un mic tratat scris, spre sfîrșitul vieții, pentru Lorenzo de'Medici, sub titlul : *De trivia* sau *De causis senatoriis*. În acest text, cel care este prezentat ca fiind doctrinarul transferului fidel al realului pe cîmpul figurativ își dezvoltă ideile privitoare nu la tehnicile iluzionismului spațial, ci la funcțiile picturii într-un cadru social. Călăuzit de spiritul retoric specific epocii sale, el enumeră și sistematizează mai întîi cele șase subiecte care merită să rețină atenția Prințului, arătîndu-ni-se astfel a fi, mai cu seamă, inițiatorul procesului prin care societatea devine conștientă de posibilitățile oferite de imagine propagandei. Cele șase subiecte asupra cărora spiritul Prințului merită să zăbovească sînt deci : Legea, meritul, armele, asociațiile, finanțele și obiceiurile. Alberti enumeră după aceea cele șase rațiuni care îl atrag pe da sau pe nu, cu alte cuvinte — hotărîrea de luat în aceste șase materii și anume : posibilul, necesarul, lesniciosul, cinstitul, utilul, plăcutul și contrariile lor. El mai enumeră cele șase accidente care alterează evenimentul prevăzut sau pregătit ; în sfîrșit, cele șase accesorii care constituie instrumentele evenimentului : persoana, locul, lucrul, cauza, timpul și modalitatea. În timp, el distinge trei momente : viitorul (primul în ordinea importanței), prezentul și trecutul. El leagă aceste modalități ale timpului — *hoc prius, illud simul, aliud posterius* — de ceea ce numește *ordo*. Tocmai acest *ordo* este cel care determină modurile de a fi și, firește, modurile de prezentare. Alberti mai precizează, în altă parte, că lingvistica, aflată în plină dezvoltare în vremea lui, trebuie să elibereze gîndirea de sub povara regulilor rigide ale logicii aristotelice, sau, mai exact, că trebuie să instaureze, într-o nouă perspectivă lingvistică, un nou punct de vedere logic, în care cuvîntul nu va mai fi semnul imuabil al unei idei, ci o aproximare provizorie, suport al unei creații pururi înnoite. Alberti este astfel vestitorul lucrării *Institutiones dialecticae* de la Ramée (1543), al *Minervei* de Francisco Sánchez (1587) precum și — prin intermediul lucrării *Ratio Studiorum* — al *Gramaticii* de

la Port-Royal [1]. Nu există nici o raţiune să credem că omul care introduce, încă din anul 1470, dubla funcţie instituţională şi prospectivă — pentru a folosi un cuvînt la modă — a limbajului ar fi nutrit idei rigide în domeniul figurării. În sine, practica perspectivei liniare nu implică nicidecum o privire sclerozată, aceasta însă în măsura în care ea nu este considerată drept o reţetă de atelier — adică tocmai ce se face de o sută de ani încoace ! Dacă, dimpotrivă, e socotită drept ceea ce este, adică drept unul din procedeele interpretative ale artei, ea oferă o soluţie unor

[1] Sub numele de P. J. Oliver (şi la cota Rés. X — 839), Biblioteca Naţională posedă un mic volum in octavo, editat la Basel în anul 1538 şi conţinînd cîteva opuscule de Pedro Juan Oliver (două), Celio Calcagnino, L. B. Alberti şi Ph. Melanchton privitoare la unele din operele lui Cicero. Marca tipografică se află la sfîrşitul culegerii : *Basileae, in officina Roberti Winter, Anno MDXXXVIII, Mense Martio.* Pe frontispiciu putem citi următorul titlu : *In M. T. Ciceronis de Somnio Scipionis fragmentum Petri Ioannis Olivari Valentini scholia, partim quam antea emendatoria, partim nunc primum in lucem edita. Ejusdem Pet. Io. Olivarii in Ciceronis philosophiam moralem TA KEFALAIA. Ad haec disquisitiones aliquot in Libros officiorum Ciceronis, Caelio Calcagnino autore. Leonis Baptistae Alberti Florentini de Causis Senatoriis, in Ciceronis lib. 2 de Officiis locum, brevis illa quidem, sed accuratissima interpretatio, ab exemplo idiographo descripta, nec evulgata hac tenus. Basileae.* (Scolii de Pedro Juan Oliver la fragmentul Visul lui Scipio de M. Tullius Cicero, parte corectînd pe cele dinainte, parte acum editate pentru prima oară. De acelaşi P.J.O., la filozofia morală TA KEFALAIA a lui Cicero. La aceasta (se adaugă) cîteva cercetări la lucrarea *Despre îndatoriri* a lui Cicero, întocmite de Caelius Calcagnino. (Lucrarea) lui Leon Battista Alberti din Florenţa *Despre procesele senatoriale* (e un comentariu) la cartea a doua a (lucrării) lui Cicero *De Officiis*, acea interpretare succintă dar foarte acurată, transcrisă după exemplarul original şi nepublicată pînă acum. La Basel.) Opusculul lui Alberti ocupă zece pagini : 73—82. Pe pagina 73 citim un nou titlu : *Trivia, Doctiss. Viri Leonis Baptistae de Albertis Florentini, Trivia, sive de causis senatoriis in M. T. Ciceronis Locum lib. 2 de Officiis, brevis illa quidem sed accuratissima interpretatio : ad magnificum virum Laurentium Medicen* (Trivia. A preaînvăţatului bărbat Leon Battista Alberti din Florenţa. *Trivia* sau *Despre procesele senatoriale*, acea scurtă dar foarte acurată interpretare a pasajului din cartea a doua din *De Officiis* de M. T. Cicero, magnificului bărbat Lorenzo de'Medici). Restul paginii este ocupat de o dedicaţie în care sînt elogiaţi preceptorii lui Lorenzo — Landinus şi Lentilius. La pagina 82 figurează un tablou (exemplo idiographo), rezumînd afirmaţiile consemnate în paginile precedente.

probleme limitate de împărțire a cîmpului figurativ. Folosirea ei nu influențează nici semnificația acordată temelor, nici semnificația elementelor pe care ea le repartizează.

Aruncînd o privire asupra planșelor lui Viator, primul teoretician francez al perspectivei liniare la începutul secolului al XVI-lea, vedem cum sistemul de proiecție care culminează cu o compartimentare a spațiului bidimensional al operei nu este, în cazul lui, cîtuși de puțin îndreptat spre stabilirea unei identități între ansamblul universului perceput și reprezentarea sa parțială pe pînză [1]. Țelul picturii este de a desprinde *fragmente* de realitate și de a le asocia pe un cîmp limitat, conferindu-le un caracter de iluzie, despre care am văzut că nu decurge din conformitatea întregului cu realul, ci, dimpotrivă, din integrarea într-o imagine a unor elemente *eterogene*, izolate cu bună știre de real în funcție de reprezentările și de facultățile operatorii ale unui mediu. Vedem de asemenea, la Viator, cum unul din țelurile metodei constă în a disocia implantarea în sol de aparența figurilor sau a obiectelor înălțate în spațiu. *Distorsiunea este regula absolută a proiecției figurative.*

La Masolino, în panoul de la Neapole, ea se manifestă prin suprapunerea unor locuri imaginare distincte ; cu timpul, distorsiunea apare chiar la nivelul structurii elementelor constitutive ale ansamblurilor. Pictura Quattrocento-ului evoluează atunci către scenografie și nu către epură. Ulterior, perspectiva liniară va deveni mult mai experimentată și combinatorie, atunci cînd, îndeplinind funcții formative — cum se întîmplă în cazul reprezentării unor ansambluri arhitectonice — imaginea va folosi de preferință o combinație între perspectiva de fugă și perspectiva infinită. În sfîrșit, *Gioconda* își datorează surîsul faptului că Leonardo nu privea din același unghi modelul și pînza pe care o picta. Numai profilul face posibilă proiecția statică a unei figuri. În orice compoziție ordonată de o parte și de alta a unui ax de fugă, este fatal să se întrepătrundă elemente

[1] Liliane BRION-GUERRY, *Jean Pèlerin-Viator. Sa place dans l'histoire de la perspective*, Paris, 1962.

care se prezintă ochiului sub unghiuri diferite şi sînt fixate potrivit cu unghiuri arbitrare. Aceasta este raţiunea pentru care perspectiva liniară s-a dezvoltat în secolul al XV-lea combinată cu alte metode.

Dacă ezităm întrucîtva să considerăm că ciclul figurativ al Renaşterii ar începe dintr-o dată cu opera lui Brunelleschi şi Masolino, o facem mai puţin din pricină că un asemenea punct de vedere rămîne legat de tradiţionala credinţă în caracterul natural al structurilor imaginare, decît din pricină că el reţine numai un singur aspect al problemelor tehnice ale reprezentării. Înceata acumulare a instrumentelor de expresie nu exclude descoperirea, în chip necesar bruscă, a unui nou sistem. Dar un sistem imaginar nu se manifestă exclusiv prin intermediul uneia din căile de expresie care slujesc drept suport unui stil. Se cuvine deci ca speculaţiile asupra spaţiului să-şi afle aici din nou locul în ansamblul speculaţiilor figurative şi să fie considerate ca izvor al unui sistem deosebit de cel al generaţiilor precedente, fără ca noi să căpătăm astfel dreptul de a postula apariţia unei rupturi totale, de altminteri de neconceput. Prezenta noastră anchetă trebuie astfel să plece de la ideea unei mutaţii a valorilor care să fie compatibilă cu menţinerea unor ample secţiuni din vechile practici figurative. Credincioşi metodei noastre, vom porni de la analiza cîtorva lucrări reprezentative, pentru a ne ridica apoi la cugetare.

Frescele capelei Brancacci din Biserica del Carmine de la Florenţa constituie monumentul cu adevărat nepieritor al operei lui Masaccio, dispărut la 27 de ani, în 1428. Venit aici în urma lui Masolino, tînărul Masaccio a pictat în doi ani mai multe compoziţii întru totul reprezentative pentru situaţia picturală a acelei vremi. S-au impus cu deosebire două compoziţii : *Sfîntul Petru plătind tributul* şi *Adam şi Eva izgoniţi din Rai*. Cu toate acestea, subiecte cum ar fi : *Sfîntul Petru botezîndu-i pe neofiţi* sau acelaşi *Sfînt Petru trecînd printre infirmi şi împărţind săracilor bunurile comunităţii* sînt, poate, mai revelatoare în privinţa unor metode sortite celui mai strălucit viitor. Într-adevăr, *Sfîntul Petru plătind tributul* este o operă în care concep-

țiile spațiului-timp sînt, în ansamblul lor, conservatoare. Subiectul este prezentat aici într-un spațiu indeterminat, nonmensurabil ; trei episoade se juxtapun în timp : Isus cerînd să i se arate dinarul de dajdie, Petru descoperind moneda în gura unui pește, soldatul lui Cezar primind tributul. Regăsim aici tradiții vechi, contradicție flagrantă cu ipoteza spațiului unitar corespunzînd surprinderii optice a lumii exterioare și proiecției ei fidele pe un perete. Tot așa, Adam și Eva se detașează pe un fundal neutru. Nu ne aflăm departe de metodele lui Duccio, excepție făcînd, firește, redarea figurilor.

Ocupîndu-mă, odinioară, de problema spațiului, cred că am fost întrucîtva nedrept față de Masaccio. Sînt mai convins decît oricînd de faptul că Masolino l-a întrecut în ce privește mînuirea perspectivei liniare la începuturile ei, dar mai cred că, scăpînd de sub imperiul punctului formalist de vedere, sîntem îndreptățiți să-i atribuim lui Masaccio calitățile unui pictor fără pereche. Nu cunoștințele sale sînt cele care fac din el unul din cei mai mari maeștri ai picturii, ci înzestrarea sa generală. Masaccio este pictor ca Poussin și ca Monet, sau ca Cézanne. El construiește forma direct prin culoare, fără ca să apară astfel izolat de marile tradiții ale artei universale și în ruptură cu generațiile precedente. Înțelegem aici pe viu cît de mult sînt denaturate concepțiile noastre istorice de importanța prea exclusivă acordată formei — sau, mai exact, liniei — în detrimentul culorii.

Măiestria lui Masaccio în domeniul creației formale a fost subliniată de Vasari ca și îndemînarea sa în domeniul geometrizării suportului. De aceea, socotind că prezența omului învederată prin mînuirea culorii constituie adevăratul resort al geniului lui Masaccio, nu facem altceva decît să reluăm judecățile de valoare tradiționale pînă la academismul secolului trecut.

Personajele drapate pe care le întîlnim în pictura lui Giotto sînt înzestrate cu aceeași evidență omenească. Dar ele sînt mai sculpturale decît personajele lui Masaccio. Ne putem astfel întreba dacă, în ultimă analiză, adevărata tre-

cere care asigură, prin mijlocirea lui Masaccio, la începutul Quattrocento-ului, înnoirea artei nu constă în substituirea valorilor dominante ale volumului prin valori specific picturale, şi aceasta mai cu seamă datorită faptului că, pentru Masaccio culoarea este instrumentul privilegiat şi complet al artei şi că pictura se desprinde de statuar şi apare de acum înainte ca un sistem complet, autonom, de valori sensibile. Ceea ce face de altminteri ca, desprins de umbra lui Brunelleschi şi Donatello, locul lui Masaccio să capete o mai mare însemnătate, legîndu-l, pe lîngă aceasta, pe pictorul nostru de dezvoltarea pe care pictura o înregistra în acea vreme în ţările din Nord.

Un grăitor exemplu al acestui conflict al valorilor şi mijloacelor specifice diferitelor arte ne este oferit de figura soldatului care primeşte tributul în faimoasa compoziţie din capela Brancacci. Împlîntat, cu spatele spre spectatori, la limita dintre spaţiu şi frescă, acest magnific spadasin cu pulpele întinse, arcuit în insolenţa sa, nu ne mai trimite la figurile catedralelor gotice, ci la experienţa vizuală a fiecărui om. El nu îşi mai datorează prezenţa greutăţii şi volumului drapajului său : tunica îi mulează corpul. El există prin el însuşi, desprins de fundal, suspendat în spaţiu potrivit unor principii care nu au nimic comun nici cu practicile perspectivei măsurate ; oscilînd sub ochii noştri în virtutea prestigiilor specifice picturii. Cît despre Adam şi Eva, ei sînt goi şi prezentaţi astfel exclusiv prin corporalitatea lor. Şi ei sînt plasaţi la limita cadrului, sustraşi zidului, oscilanţi în spaţiul spectatorului. Cu un secol înaintea lui Masaccio, Giotto tratase omul-obiect într-o manieră inovatoare, dar îl menţinuse în sistemul figurativ al trecutului, şi toţi cei care au dat în urma lui viaţă unor figuri omeneşti le-au lăsat integrate în vechile cadre figurative ; astfel, nu a existat pînă atunci o ruptură a noţiunii de imagine. Masaccio aduce cu sine această schimbare. *De acum înainte, omul nu va mai fi definit de acţiunile şi de fabulaţiile care îl situează într-o istorie, ci de o surprindere fizică imediată, senzorială, care creează prezenţa. Aparenţele şi nu înţelesul vor constitui ţelul figurării.*

În această perspectivă, teza tradițională care face din Masaccio strămoșul figurării timpurilor moderne își află cred justificarea. Nu am putea reveni totuși la opinii simpliste. Dacă Masaccio reprezintă în Quattrocento un curent figurativ legat de mînuirea culorii, nu trebuie să subestimăm alte curente care îmbogățesc simultan reprezentarea locurilor. Este zadarnică orice încercare de a desemna între artiști pe premiantul clasei. În secolul al XV-lea, prefacerea lumii sociale constituie opera comună a multor artiști. Dacă Masaccio ne conduce la toți artiștii pentru care sistemul plastic este legat în primul rînd de culoare și de figuri, Masolino ne conduce la întreaga suită a celor care, mai puțin capabili să materializeze într-o manieră imediată felul lor de a surprinde optic lumea sensibilă, inventează cadre imaginare ale percepției. Este greșit să se caute o tehnică, un mod exclusiv — ba chiar pur și simplu dominant — de abordare și de transpunere. Secretul sistemului rezidă tocmai în faptul că legătura dintre mijloacele materiale folosite nu constă într-o metodă care să determine un raport între lumea sensibilă, perceputul și opera figurativă, cu alte cuvinte — între real și imaginar, ci în dezvoltarea unui ansamblu de mijloace revelatoare pentru ambițiile și cunoștințele inegale, adeseori contradictorii, ale unei generații care a vădit, în orice caz, voința de a sfărîma cercul tradițiilor. Nu căutăm o rețetă, vrem să pătrundem în intimitatea unei serii de operații mintale care au modificat aria de cuprindere a vechilor semne asociindu-le cu cele noi.

Întîlnim, printre imaginile omului datînd de la începutul Quattrocento-ului, toată gama soluțiilor, reunite printr-o conexiune care nu este de ordin tehnic, ci de ordin imaginar. Problematica omului va fi cea care va sugera artiștilor noua cifrare a senzațiilor lor. Recunoașterea nu se va mai face prin referință la fabulații, la cunoașteri aflate în memorie, ci prin descoperirea unor noi repere optice care, aparent, nu vor suprima exercițiul reminiscenței în operația de explorare și de citire a cîmpului figurativ, dar care îl vor călăuzi pe spectator către lucruri văzute într-o lume deosebită de materia propriei lor gîndiri. Se acordă o mai mare

importanţă trăsăturilor exterioare ale obiectelor şi ale oamenilor.

Îl vom vedea astfel de Masaccio, interpretul valorilor picturale, pictînd în aceeaşi perioadă şi unul din primele şi cele mai impresionante profiluri ale Quattrocento-ului : *Omul cu turban,* aflat la Boston, strămoşul uneia din cele mai fascinante serii ale secolului. Să notăm că el nu face decît să urmeze aici o cale deschisă în secolul al XIV-lea în afara domeniului florentin şi chiar dincolo de hotarele Italiei şi anume — cu portretul regelui Ioan cel Bun. Distingem astfel foarte limpede înflorirea datorată progreselor înregistrate de tehnică, pe de o parte, de înflorirea care se manifestă prin înnoirea temelor, pe de alta. Dacă, îndată după crearea figurilor din capela Brancacci, asistăm, la Florenţa ca şi în ţările din Nord, la înflorirea unui anumit tip de portret, întîmplarea nu joacă aici absolut nici un rol. Aceeaşi dorinţă de a găsi în apariţia formei omeneşti elementele de semnificare indispensabile atît pentru reînnoirea miturilor, cît şi pentru evaluarea rolului pe care omul îl joacă în natură, în legendă şi în istorie, este pretutindeni împărtăşită de artişti şi de anturajul lor. Atunci cînd Masaccio a avut — pe la 1425 — ideea să transforme conţinutul pînă atunci anecdotic al cîtorva subiecte sfinte prin evocarea sensibilă şi în acelaşi timp senzuală a prezenţei omeneşti, aceasta s-a datorat faptului că Occidentul devenea, de o jumătate de secol, tot mai conştient de valorile individului. Creatorii de morminte şi pictorii de la curtea Franţei au fost cei care au iniţiat acea anchetă asupra condiţiei umane care va găsi, într-o bună zi, în Montaigne pe interpretul ei cel mai lucid şi care va inspira ansamblul culturilor europene de la jumătatea secolului al XIV-lea şi pînă la jumătatea celui de al XIX-lea. Figurile create de Masaccio în capela Brancacci constituie un jalon fără îndoială original, dar legat de altele asemănătoare, al acestei elaborări a unei culturi care nu se mai întemeiază pe cunoaşterea unui secret revelat, ci pe observarea privilegiată a omului vădindu-şi puterile şi destinele atît prin trăsăturile, cît şi prin actele sale.

O dată ce am admis că, pentru a descifra originalitatea creatoare a Quattrocento-ului, este necesar să descoperim nu soluția tip, ci un ansamblu de atitudini care au inspirat, în aceeași perioadă, diferiți artiști promotori ai unor soluții fragmentare și complementare ; o dată ce am admis, de asemeni, că țelul general al artiștilor nu este de a descoperi un procedeu pentru a transfera cît mai riguros cu putință imaginea optică a lumii exterioare pe un ecran cu două dimensiuni — subiectul, tema și gruparea elementelor rămînînd dependente de o doctrină a cărei expresie de maximă fidelitate o constituie o fabulație sau o schemă nonfigurativă — căpătăm posibilitatea de a situa unele în raport cu altele metode contradictorii doar în aparență.

În aceeași capelă Brancacci în care Masaccio impune dintr-o dată *figura* picturală a omului, celelalte compoziții ilustrează, după cum am văzut, căutări sortite unui viitor tot atît de strălucit dar privitoare la construcția *locului*. Nu mai puțin decît lucrarea *Tabitha* de Masolino, cele trei scene în care sînt reprezentate *Faptele Sfîntului Petru* ilustrează faimoasa problemă a perspectivei liniare, atrăgîndu-ne atenția asupra necesității de a face, în acest domeniu, o distincție între problema propriu-zisă a proiecției unitare a spațiului și problema dispoziției combinatorii a arhitecturilor și a episoadelor ca ordinatori ai locurilor.

În general, numărul lucrărilor în care întîlnim o aplicare sistematică a perspectivei liniare, în sensul manualelor, este infinit de mic. În afara celor două avanplanuri ale lucrării *Tabitha* din capela Brancacci și a frescelor din biserica San Giovanni Battista de la Castiglione d'Olona, în afara registrului inferior al panoului pictat la Neapole de Masolino și a *Faptelor Sfîntului Petru* pictate de Masaccio în capela Brancacci — le putem număra pe degete. Învățămîntul academic este cel care a răspîndit, cu începere din secolul al XVI-lea, ideea că pictura se învață în mod teoretic. Artiștii din Quattrocento nu au crezut-o însă niciodată ; Uccello se entuziasma pentru știința nouă, dar nu o folosea decît în chip fragmentar ; și dacă, ajuns în pragul bătrîneții, Piero della Francesca a scris *Tratatul* său asupra punerii în perspectivă a obiectelor, el nu utilizează metoda decît în

mod fragmentar pentru a construi, bunăoară, partea stîngă a lucrării sale *Biciuirea lui Hristos*. Există, fără îndoială, tratatul lui Alberti, care, publicat mai tîrziu, reflectă speculaţiile din perioada anilor 1420—1430 ; există, fără îndoială, şi construcţiile procesionale create de Brunelleschi.[1] Dar acelaşi Brunelleschi este şi autorul acelor *nuvole* al căror rol l-am definit la începutul acestui volum. Niciodată artiştii nu şi-au conceput arta ca fiind legată de folosirea unui procedeu mecanic ; ei au făcut întotdeauna distincţia între mijloacele tehnice şi ţelurile imaginare, urmărind să-şi îmbogăţească experienţa de zi cu zi şi, în egală măsură, să stăpînească mijloacele redării. Pentru ei a existat întotdeauna o activitate paralelă a mîinii şi a spiritului. Iar bogăţia operelor create de ei traduce ambiguitatea vocaţiei lor : aceea de a fixa multiplicitatea experienţei în obiecte unificate.

Cu timpul, atunci cînd pictura a devenit o artă răspîndită, pictorii lipsiţi de talent şi comanditarii grăbiţi au dorit să sustragă operele — şi, respectiv, comenzile — lor riscurilor nesiguranţei. Vedem cum reapare atunci conflictul dintre arte şi *tehnes* ca pe vremea lui Platon şi, asemenea lui Platon, oamenii inteligenţi — intelectualii — au fost pentru *tehnes* împotriva empirismului artiştilor, pe care îl asimilau cu hazardul. În rest, Quattrocento-ul a cunoscut, în toate domeniile, deziderатul doctrinei, cel al certitudinilor codificate. Dar dacă, pe la 1435, Alberti şi Manetti încep să scrie întru slava florentinilor, o fac nu în momentul în care artiştii creează, ci într-o perioadă în care doctrina îşi află conturul definitiv.

În sfîrşit, cu un secol mai tîrziu, Vasari va vorbi, citîndu-l pe Alberti, despre felul corect de a ridica o perspectivă combinînd planurile şi profilurile prin metoda intersectării liniilor proiective. Dar, pe vremea lui Masaccio şi a lui

---

[1] Pierre FRANCASTEL, *Peinture et Société*, vol. I, p. 291 şi, mai cu seamă, în *Appendice II*. Părerile despre optică împărtăşite de Brunelleschi, care reproduce textul original atribuit lui Manetti. Este important să nu considerăm că Brunelleschi s-ar fi alăturat pe de-a întregul metodei astfel descrise. Acelaşi artist era asociat cu Cecca în fabricarea *nuvolelor*, cf. p. 66.

Masolino, în anul 1425, este limpede că perspectiva nu este considerată drept o metodă susceptibilă de a determina operele, în totalitatea lor. Regulile teoretice au fost deduse din experiențele figurative întreprinse de creatorii artei moderne cu scopul de a determina o metodă adecvată noilor intenții urmărite de ei : să stabilească imagini pe măsura omului și nu pe măsura unei viziuni a lumii. Teoria piramidei vizuale s-a cristalizat progresiv, operă a unor teoreticieni care nu erau pictori ; operă a lui Alberti mai cu seamă, și a lui Brunelleschi. Este absolut greșit să credem că întreaga pictură a Quattrocento-ului ar fi creația unui chior. Dimpotrivă, mobilitatea ochiului și complexitatea parcursurilor constituie, după cum am văzut, interesul și principalul reazem al lecturii. Nimeni, nici măcar Alberti, nu a crezut atunci că ar putea exista o singură imagine adecvată pentru un anumit spectacol sau, *a fortiori,* pentru un anumit program imaginar. Există, desigur, cîteva exemple care ne arată că artiștii au imaginat situații susceptibile de a da naștere reprezentării unui cub perfect în centrul căruia s-ar afla spectatorul. Este cazul lui Van Eyck și al Maestrului din Flémalle, în așa-numitul *Portret al soților Arnolfini* și, respectiv, în *Portretul Canonicului Werl,* în care oglinda este folosită ca instrument al unei imagini perfect simetrice a unui univers închis.[1] Dar nu este vorba aici decît de experiențe și ele nu au orientat evoluția artei în timpurile moderne. La Florența, în Quattrocento, căutările culminează, dimpotrivă, cu reprezentarea unui spațiu deschis.

Quattrocento-ul florentin moștenea, în plus, foarte numeroase căutări speculative în problema construcției teore-

[1] Problema oglinzii este mai cu seamă legată de două capodopere : așa-numitul *Portret al soților Arnolfini* de Jan van Eyck (Londra, National Gallery), din anul 1434, și *Portretul Canonicului Werl,* donatorul, împreună cu Sfîntul Ioan Botezătorul (Muzeul din Madrid), de Maestrul de la Flémalle, pictat către anul 1438. Un text de Bartolomeo Fazio, datat din anul 1455, și care descrie cîteva tablouri dispărute ale lui Van Eyck, citează în speță o *Femeie în baie,* lucrare în care, printre numeroase alte minunății cum ar fi reprezentarea unui mic cîine lipăind apa răspîndită pe jos, figura o oglindă reflectînd partea invizibilă a încăperii. Am arătat în altă parte că problema în cauză este una de simetrie. Cf. : *La Réalité figurative,* pp. 176 și urm.

tice şi empirice a suprafeţelor proiective. De un secol încoace, fie ei italieni, fie oameni ai Nordului, toţi pictorii fuseseră preocupaţi de această problemă, născută în ziua în care marea pictură monumentală a încetat să mai fie reprezentată de vitraliu, iar fresca a căpătat valoarea de formă de artă majoră. Din acea clipă, soluţiile convenţionale abundă. Vedem cum se elaborează, în opera lui Giotto şi chiar în cea a lui Duccio, o metodă legată de introducerea arhitectonicului în imagine. Sînt reprezentate fie interiorul unui cub închis, cu o latură suprimată — şi aceasta este originea ediculelor din *Tabitha* — fie edificii care pot fi mînuite şi juxtapuse asemeni unor obiecte. În primul caz, elementul arhitectural este folosit pentru a se delimita un cîmp figurativ, în cel de al doilea — pentru a se identifica un loc. Dacă analizăm apoi chipul în care ediculele sînt dispuse în cîmpul figurativ, observăm că ele sînt înfăţişate cînd frontal şi aliniate după linia avanplanului, cînd aşezate, dimpotrivă, pe o linie oblică şi adeseori în eşalonare, sau rînduite unele în urma altora. Nu putem spune totuşi că acest joc al combinaţiilor ar vădi vreun progres oarecare ; unul din panourile predelei pictate de Gentile da Fabriano, *Prezentarea la Templu,* aflat la Luvru, ne arată — în anul 1423 — dispoziţia frontală strictă ducînd la înăbuşirea spaţiilor intercalate.

Trebuie, de altminteri, să ţinem seamă de faptul că secolul al XIV-lea a cunoscut şi practica altor soluţii tot atît de apropiate de perspectiva teoretică albertiană. Un mare număr de manuscrise ne arată că pictorii recurg la dalajul solurilor, procedeu pe care se va întemeia o parte capitală din viitoarea tehnică a teoreticienilor spaţiului construit, de la Dürer la Viator. Ne-ar veni uşor să alcătuim lista nenumăratelor soluţii întemeiate pe împărţirea spaţiului figurativ în pătrate, procedeu ale cărui prime exemple datează din secolul al XIV-lea. Sîntem surprinşi să vedem că, simplificînd o formulă care îşi trage obîrşia tocmai din *Intrarea Maicii Domnului în biserică* pictată de Gaddi la Santa Croce din Florenţa între 1332—1334 şi apucînd pe drumul urmat de un Avanzo într-o altă *Intrare,* pictată în biserica San Giorgio de la Padova, pentru a ajunge, tot către

anul 1370, la un *Isus în mijlocul Apostolilor,* care se află la Philadelphia, un Andrea di Giusto, bunăoară, posedă o cunoaștere întru totul mulțumitoare a racursiurilor. Chiar la începutul secolului al XV-lea, *Sfînta Treime* de Masaccio nu face decît să dezvolte, în acest domeniu, o metodă fixată în acel moment. Pe scurt, ne este cu neputință să credem că tratatele teoretice ale Quattrocento-ului — ulterioare toate, fără excepție, operelor originale florentine — ar reflecta o doctrină care să fi dat naștere invenției plastice. Aceasta recursese atît la scheme de gîndire, cît și la metode de compartimentare a suprafeței purtătoare a imaginii, încetățenite de mai multe generații în întreaga lume occidentală. Tratatele au venit în urma operelor, atunci cînd creatorii lor au dorit să confere artelor o demnitate comparabilă cu cea a celorlalte discipline intelectuale ale spiritului. Este o mișcare înrudită cu înceata ascensiune a artiștilor în cadrul societății ; ea le justifică rolul, fără a le determina însă talentul.

Nu este însă mai puțin legitim să ne întrebăm de ce unele din practicile cunoscute au fost reținute în mod preferențial de către creatorii noului limbaj figurativ. Altele — care vor fi, dimpotrivă, pe scară largă reținute de către teoreticieni — dispar din practica artiștilor. Acesta este cazul cubului cu o latură suprimată : el nu reapare decît la Andrea del Castagno, a cărui lucrare *Cina cea de Taină* este un exercițiu de aplicare. Acesta este, de asemenea, cazul dalajului determinînd liniile de fugă și măsura unui spațiu în funcție de dispunerea personajelor și obiectelor pe sol. Amintita corelare a corpurilor solide în funcție de o surprindere optică de sus în jos constituie, cu toate acestea, una din temele majore ale viitoarelor tratate, încît avem sentimentul că, uneori, doctrina a codificat în mai mare măsură învățătura secolului al XIV-lea internațional decît pe cea a Quattrocento-ului. Într-o *Bătălie* de Uccello observăm, bunăoară, cum artistul aplică sistemul aranjării corpurilor solide în linie oblică în cazul accesoriilor aruncate în prim plan, deși ordonarea generală a luptei ține de o altă ordine combinatorie. După cum s-a demonstrat, în

artă, iluzionismul este produsul unei distorsiuni a efectelor şi nicidecum al unităţii proiective.

Nu este necesar să reluăm analiza condiţiilor psihologice ale iluziei, întreprinsă de noi mai înainte, şi, cu atît mai mult, nu este necesar să amintim că pictorii nu ne arată ceea ce se vede, ci ceea ce doresc ei să fie văzut. Pictura nu este un procedeu de înregistrare optică a senzaţiilor ; ea nu procedează la inventarierea lumii reale care ne înconjoară ; ea ne impune o ipoteză care se manifestă prin combinarea figurilor şi a locurilor.

Afirmînd că pictura Quattrocento-ului s-a născut dintr-o selecţie a metodelor, extrase adeseori dintr-un fond de practici elaborate treptat în decursul secolului al XIV-lea, ridicăm o ultimă chestiune care determină poziţia istorică ocupată de Massaccio, precum şi etapele finale din geneza noului limbaj : este problema raporturilor care au existat între arta florentină din preajma anului 1425 şi arta ţărilor din Nord.

Obiceiul de a studia separat diferitele zone geografice s-a încetăţenit într-atît, încît Masaccio ne apare ca fiind punctul izolat de plecare al unei aventuri. Dacă luăm însă în considerare situaţia culturală a Europei Occidentale în ansamblul ei între anii 1410 şi 1430, cîteva constatări ne îndrumă spre o cu totul altă concluzie : Florenţa nu ne apare drept cel mai activ centru al acestei Europe, atît în domeniul afacerilor, cît şi în cel al culturii ; nu mai putem afirma că ea ar face figură de capitală artistică a acesteia, prestigiul oamenilor din nord rămînînd enorm chiar în Italia ; nu mai putem susţine că operele de artă produse pe atunci de artiştii florentini ar fi de cea mai înaltă calitate. Considerate în sine, pînzele Maestrului din Flémalle sau ale lui Jan van Eyck, manuscrisele ducelui Jean de Berry, mecena fraţilor de Limbourg şi al Maestrului *Cărţii de Rugăciuni a Mareşalului de Boucicaut* sînt opere mai desăvîrşite decît frescele din capela Brancacci. Totodată, obiectul discuţiei se referă la o altă problemă : compoziţiile lui Masaccio deschid oare singure calea unei noi

maniere de a reprezenta universul ? Înlăturînd deci orice paralelă întemeiată pe o apreciere calitativă a operelor, ne vom strădui să determinăm prin ce anume picturi provenite din același fond anterior de civilizație ne conduc la concepții asupra artei fundamental opuse între ele.

Problemele pe care le ridică dezvoltarea picturii în Țările de Jos sînt nespus de mult complicate de dificultățile de care ne lovim atunci cînd vrem să stabilim o cronologie sau chiar să-i identificăm pe artiști. Fără a vorbi de dezbaterea în legătură cu personalitatea lui Rogier van der Weyden, pictor care face parte din generația următoare, existența lui Hubert van Eyck rămîne una din enigmele istoriei artei. Raporturile existente între Robert Campin, Maestrul din Flémalle și Rogier sînt tema unei permanente polemici, agravată și de unele certuri regionaliste. Nu ne vom angaja acum pe calea unui studiu critic în această privință. Pentru a formula în termeni concreți dezbaterea care ne privește, va fi suficient să considerăm opera celor doi artiști care sînt în cea mai mare măsură reprezentativi pentru arta țărilor nordice între anii 1410 și 1430 : Maestrul din Flémalle și Jan van Eyck. În ciuda dubiului care mai planează asupra personalității sale, nu avem de întîmpinat nici o dificultate în privința celui dintîi : operele sînt cele care contează și ele pot fi cu siguranță aproape deplină atribuite perioadei de care ne ocupăm ; vom vedea, în ceea ce îl privește pe cel de-al doilea, că problema datării se pune în termeni care pot, dimpotrivă, schimba cu aproape douăzeci de ani atribuirile ; o siguranță relativă există, cu toate acestea, în privința operelor-cheie și, în ultimă instanță, atribuirile și datările sînt discutabile și în ceea ce îi privește pe Masaccio și Masolino.

Din opera Maestrului din Flémalle vom reține cu precădere *Logodna Fecioarei,* aflată la Prado, *Nașterea Domnului*, de la Dijon, *Madona,* de la Londra și *Tripticul Mérode.* Aceste opere par să se eșaloneze între anii 1420 și 1427 sau 1428, cu alte cuvinte, ele sînt strict contemporane cu lucrările create de Masaccio și Masolino. Trebuie să subliniem, în treacăt, faptul că ele sînt strîns legate — exceptînd calitatea, măiestria execuției și bogăția soluțiilor com-

binatorii — de picturile grupului burgund. De altminteri, ducii francezi de Burgundia sînt cei care se pregătesc să domine ţinuturile flamande, să-şi stabilească acolo capitala, să dezvolte acolo centre de industrie şi negoţ cu care italienii vor întreţine raporturi strînse.

Pentru oamenii peninsulei, arta gotică se înfăţişase pînă atunci ca fiind legată de influenţa exercitată de Paris şi, mai cu seamă, de creaţia statuară ; de acum înainte, această artă se va identifica cu stilul internaţional burgund. Se stabilesc noi căi de comunicaţie, care nu mai trec pe valea Ronului ca pe vremea lui Petrarca şi a Sfîntului Francisc, ci prin trecătorile Alpilor, prin Lombardia şi Milano. Dorinţa unei schimbări şi mijloacele necesare pentru realizarea ei apar în acelaşi timp de ambele părţi ale Alpilor. Trebuie, aşadar, să ţinem seamă, pe de o parte, de relaţia foarte veche care oferă ca temelie stilului fondul comun al obiectelor figurative tradiţionale şi imuabile şi, pe de altă parte, de noile raporturi care se statornicesc între centrele comerciale şi politice în aceşti ani în care sistemele figurative evoluează rapid pretutindeni, inclusiv la curtea Franţei, în ciuda dramelor intime şi în ciuda crizei politice care o devastează, pe moment — în detrimentul centrului de la Paris.

Panoul de la Prado ne înfăţişează o compoziţie dublă atît în perspectiva timpului, cît şi în cea a spaţiului. Edificiul, templul, ne prezintă simultan atît exteriorul cît şi interiorul, precum şi ambele momente care alcătuiesc nu un episod narativ, ci interpretarea simbolică a evenimentului. În dreapta, Sfînta Fecioară este întîmpinată de preot în faţa templului, care e o biserică simbolică neterminată ; în stînga, proorocirile s-au împlinit şi papa este cel aflat în adoraţie în faţa lui Dumnezeu întrupat pe altar. Avem, cu toate acestea, impresia că înţelesul imaginii ar fi unul ambivalent. Putem foarte bine să o citim în ordine inversă, deoarece scena din stînga pare să ilustreze episodul biciuirii pretendenţilor, printre care îl distingem pe Iosif maltratat de către rivalii săi. În acest caz, partea din dreapta a compoziţiei este cea care se cuvine citită în al doilea rînd. În plus, capitelurile şi celelalte basoreliefuri din partea

stîngă a compoziției ne trimit la *Vechiul Testament* : sînt elemente „figurative". În sfîrșit, putem să înțelegem și că, înscăunată în templu și prefăcîndu-l în biserică, Sfînta Fecioară este ea însăși Biserica, temă pe care Van Eyck o va relua în celebra sa *Madonă* de la Berlin. Comentariul figurativ realizat de Van Eyck va folosi în primul rînd lumina ca simbol și instrument al viziunii spirituale ; cel al Maestrului din Flémalle este în mai mare măsură întemeiat pe mînuirea obiectelor și a figurilor. Putem face o apropiere și cu o altă lucrare de Van Eyck, *Bunavestire* de la New York, în care pictorul mizează în egală măsură pe deschis și pe închis, pe identificarea Fecioarei în pragul bisericii, pe realizarea unui paralelism între vechea lege și cea nouă.

Se pare că membrii casei de Burgundia au vădit un interes deosebit pentru această iconografie a trecerii de la vechea ordine la cea nouă și aceasta — pentru rațiuni care pot să fi fost în egală măsură politice și mistice. În general, tema multora din operele concepute în cercul lor este cea a lui *novus ordo*. Aceasta este și tema *Nașterii Domnului* de la Dijon. Era o temă care flata ambițiile lor dinastice. În schimb, influența picturii italiene este aici evidentă. Materialul de obiecte figurative este același cu cel al toscanilor : ieslea acoperită cu paie, peisajul cu stînci, rîul. În același timp, costumele sînt burgunde, asemeni celor din *Adorația Magilor* de Gentile, lucrare contemporană, iar trăsăturile nordice nu lipsesc nici ele : Iosif ține în mînă lumînarea Sfintei Brigitta ; îngerii sînt frați cu toți cei care, prin Fouquet și palatul lui Jacques Coeur din Bourges, vor caracteriza pictura de pe valea Loarei ; asemeni păstorilor, țin de tipul nordic. Nu numai că ordonarea elementelor este combinatorie, dar elementele însești sînt extrase din numeroase sisteme de figurare și de înțelegere. Nimic nu ne conduce aici la o viziune unitară, în sensul pozitiv al termenului. Unitatea rezidă în sistemul de înțelegere, nicidecum în dispozitivul vizual.

Există, din acest punct de vedere, o diferență față de metoda florentină. Nu susținem că *Sfîntul Petru plătind tributul, Tabitha* sau *Minunile Sfîntului Petru* ar vădi o

unitate a locurilor sau a temelor. Italienii asociază şi ei episoade. Dar decupajul panourilor scoate în mai mare măsură în relief un motiv central, în care episoadele se ierarhizează. Trebuie să ne aducem aminte că utilizarea operelor este diferită şi că diferite sînt, în consecinţă, şi modul de abordare, şi cel de lectură. Frescele toscane sînt menite să fie văzute repede, de departe, în ansamblu şi confruntate cu cele vecine, în timp ce panourile nordice sînt făcute fie pentru a figura pe un altar, fie pentru a fi privite de aproape. Este vorba de un raport analog celui care îl separă pe Duccio de Giotto şi care a avut şi el importante consecinţe. Operele nordice sînt menite meditaţiei, cele italiene, evocării. Surprindem mai repede, în acestea din urmă, raporturile optice ; ele fac mai puţin apel la cunoaşterea însuşită. Ele se situează în mai mare măsură în spaţiu decît în timp.

Madona de la Londra şi *Tripticul Mérode* constituie un grup diferit de primele două lucrări, una italianizantă, cealaltă — esenţialmente burgundă, ale Maestrului din Flémalle. În *Madona* de la Londra întîlnim, împinsă pînă la extrema limită, folosirea obiectului figurativ ca atare. Totul este obiect de civilizaţie în sens strict şi acest termen a fost definit în raport cu sistemul florentin : cartea, caliciul, banca, drapajul, rufăria sub o carte, coşul de nuiele ; fiecare detaliu semnifică şi constituie un termen al limbajului mai mult simbolic decît figurativ, la mare cinste în întregul Occident spre începutul secolului. Totodată, nu întîlnim nicăieri în Italia o atît de magistrală mînuire a anumitor elemente de organizare spaţială. Fără a mai vorbi de carelaj — metodă de geometrizare, curentă în miniatură de cel puţin o jumătate de secol şi asociată practicilor comune lojilor de arhitecţi şi lojilor tăietorilor în piatră — fereastra deschisă ne reţine atenţia. În plus, constatăm un paralelism absolut între dezvoltările artei italiene a Quattrocento-ului şi dezvoltările artei din ţările Nordului, cu acea particularitate că operele pictorilor nordici vădesc adeseori o mai mare măiestrie. Putem cita un mic panou veneţian ori unul dintre episoadele vieţii Sfintei Ecaterina de la biserica San Clemente din Roma, de Masolino, în

care această duplicare a spațiului potrivit cu scări variate este realizată într-un spirit identic cu cel al Maestrului din Flémalle. Cu toate acestea, prin comparație, nu avem de-a face aici decît cu încercări timide și nu cred că am putea găsi, în Italia, în preajma anului 1430, vreo lucrare oarecare în care fuga peisajului și duplicarea locurilor să fie realizate într-un chip atît de complet.[1] Cum, în ceea ce mă privește, sînt departe de a crede că descoperirea perspectivei liniare, a punctului de fugă și a ferestrei deschise a lui Alberti ar fi constituit motorul imaginațiilor italiene, o asemenea observație nu mă încurcă de loc. Aflu în ea confirmarea faptului că Alberti, care era un copil atunci cînd a fost pictat acest panou, a întreprins în mai mare măsură o operă de codificare a practicilor internaționale, decît de inventare a unui nou sistem de proiecție exactă a lumii sensibile. Confirmare, de asemenea, a paralelismului dintre căutările întreprinse în Italia și cele din nordul Europei.

Și mai desăvîrșită e tehnica proiecției spațiale în *Tripticul Mérode*. Avem aici în fața ochilor o perfectă capodoperă, atît din punctul de vedere al execuției, cît și din cel al sentimentului. Artistul a reluat atît procedeul din *Logodna Fecioarei*, cît și pe cel din *Madona* de la Londra. În stînga, donatorii sînt afară, la ușa locului imaginar în care se concretizează nu o viziune observabilă, ci ordonarea unei credințe. Panoul central ne înfățișează pura revelație a misterului. Voletul din dreapta ne înfățișează, într-un al treilea loc, pe Sfîntul Iosif și reflectă legătura permanentă dintre

---

[1] Asupra segregației și duplicării spațiului, cf. : *Peinture et Société*, p. 65. Mă gîndesc la un mic panou al școlii venețiene de la începutul secolului al XV-lea, panou aflat la Luvru : *Isus în mijlocul învățaților*, și la o frescă realizată de Masolino la biserica San Clemente din Roma : *Sfînta Ecaterina în mijlocul învățaților*, în care o *veduta* se înscrie, cam în aceeași epocă, într-un panou hotărnicind un spațiu cubic închis din trei părți și deschis numai către spectator. Problema deschiderii cubului figurativ constituie, în plus, obiectul mai multor soluții contemporane, asupra cărora retablul *Buneivestiri*, cunoscut sub numele de *Tripticul Mérode*, de Maestrul din Flémalle (aflat astăzi la Metropolitan Museum din New York) și așa-numita *Madonă a Cancelarului Rolin* (Luvru) ne oferă tot atîtea remarcabile exemple.

ciclul revelaţiei şi condiţiile vieţii pămînteşti. Sistemul perspectivei liniare este în chipul cel mai limpede rezervat pentru orice evocare a lumii sensibile, alte legi fiind valabile pentru universul spiritual.

Surprindem aici una din marile deosebiri dintre sistemul figurativ al Quattrocento-ului şi sistemul figurativ medieval. În Italia, aceeaşi manieră de a realiza montajul proiectiv al elementelor limbajului va fi valabilă atît pentru spiritual, cît şi pentru sensibil. În *Tripticul Mérode* parcursul imaginar pe care îl urmăm pentru a deveni conştienţi de operă este jalonat de prezenţa a trei locuri, dar şi de prezenţa a trei timpuri — realul, figurativul, miticul — şi a trei soluţii proiective : cubul abstract, spaţiul intelectualizat, spaţiul marcat de obiecte imaginare. Constatăm de asemenea o distorsiune a scărilor de mărime între personaje. Pe scurt, ne aflăm în faţa unui sistem de înţelegere articulat, dar fără o scară unitară de mărime, fără o asimilare a timpurilor, fără o unificare iluzionistă a locurilor. Elementele rămîn juxtapuse, orice idee de viziune instantanee şi unificatoare fiind absentă.

Cercetarea celorlalte lucrări ieşite din atelierul Maestrului din Flémalle sau create în anturajul său nu ar modifica prin nimic această concluzie, pe care o întregeşte constatarea caracterului discontinuu al figurării şi al sistemului de integrare a valorilor în domeniul ţărilor nordice. Atunci cînd Masaccio juxtapune în *Sfîntul Petru plătind tributul* trei episoade cu scopul de a comenta un text, aceste trei episoade sînt legate între ele printr-o scurtă fabulaţie. Înţelegerea operelor burgunde presupune o viaţă a imaginarului infinit mai dezvoltată. Problema pe care o va avea de înfruntat noul sistem al Quattrocento-ului va consta în descoperirea unei contraponderi la această sărăcire a izvoarelor speculative, simbolizatoare şi tradiţionale ale imaginaţiei.

Robert Campin, Maestrul din Flémalle, Rogier în anii tinereţii sale ? Putem epiloga asupra atribuirilor ; ne aflăm în prezenţa unui sistem care caracterizează, în orice caz, un mediu şi o epocă perfect determinate. Cu toate acestea, este cu neputinţă să tragem concluzii comparative fără a

discuta personalitatea lui Jan van Eyck. Căci, dacă este integrat în același mediu cu contemporanii săi, el a determinat, prin forța geniului său și în două direcții, potențele figurative ale unui sistem pe cale de a se naște și, simultan de altminteri, poate chiar limitele absolute ale acestuia.

Din Van Eyck vom reține aici, tot un mic număr de opere în care transpare o formă precisă de viziune. Și pe cele care se apropie cronologic de incunabulele Quattrocento-ului : *Madona în biserică*, aflată la Berlin, poate data din anii 1423—1427 ; *Bunavestire* de la Washington este, fără îndoială, anterioară anului 1429 ; *Sfîntul Ieronim* de la Detroit, *Sfînta Barbara*, *Madona* de la Dresda datează probabil din anii 1435—1439 ; în sfîrșit, cele două lucrări fundamentale, așa-numitul *Portret al soților Arnolfini* și *Madona*, cunoscută sub numele de *Madona Cancelarului Rolin*, ridică o problemă de cronologie și de interpretare dezbătută cu pasiune în cursul ultimilor ani. Tradiția le consideră, de asemenea, ca datînd de prin 1435 ; contestînd semnificația operelor, Jean Lejeune a sugerat că ele datează dintr-o epocă cu mult mai veche. După el, *Madona* ar fi de prin 1409—1422, iar dublul portret nupțial ar fi net anterior anului 1434, ceea ce ar apropia amintitele lucrări de cele ale Maestrului din Flémalle și le-ar situa înaintea creației lui Masaccio.

Fără a intra în amănuntele polemicii, cred, în ceea ce mă privește, că *Madona* de la Luvru reprezintă, în orice caz și în mod incontestabil, orașul Liège și că, în consecință, avem tot temeiul să socotim că nu avem de-a face cu un portret al Cancelarului ducilor de Burgundia, ci al regelui Johann al Bavariei, regiune prin care se face legătura între ținuturile Meusei și Olanda. Sînt, pe lîngă acestea, convins că dublul portret de la Londra nu îi reprezintă pe soții Arnolfini, ci pe Jan van Eyck și pe soția sa, Marguerite. Și aceasta pentru o rațiune de ordin filologic care nu a fost încă invocată. Inscripția *Johannes de Eyck fuit hic* nu a putut niciodată însemna, pentru un om care știe cît de cît latina, o prezență amînată, prezența unui martor absent în clipa descifrării tabloului. *Hic* nu poate să ne trimită

decît la persoana întîi, la actual, deci la cel care este reprezentat şi *acesta* — iar nu *acela ;* nuanţa există mai departe în franceză între termenii respectivi : *celui-ci* şi *celui-là,* ceea ce l-a încurcat poate pe Panofsky — nu poate fi, aşadar, decît Jan van Eyck. [1]

Oricum ar fi, Jan van Eyck a creat deci, înainte de anul 1430, o serie de opere strîns legate între ele. Asemeni Maestrului din Flémalle, el foloseşte materialul internaţional de obiecte figurative lăsat moştenire de generaţiile trecute, dar şi el face o selecţie orientată într-un sens extrem de precis. Încă o dată, nu elementele, nu obiectele sînt cele care semnifică prin referinţă la lucrul perceput : o fac intenţionalităţile asamblajului. *Madona în biserică* a fost admirabil analizată de E. Panofsky. Fecioara este în biserică şi este ea însăşi Biserica, reluare a temei din *Intrarea Maicii Domnului în Biserică,* de la Prado. [2] Juxtapunerea celor două opere subliniază, de altminteri, cît de mult adaugă limba figurativă datului programatic. O pasionantă discuţie i-a opus pe E. Pantofsky şi J. Lejeune în privinţa identificării acestei biserici. Jean Lejeune are, poate, dreptate în ce priveşte faptele şi lucrarea reprezintă într-adevăr una din bisericile din Liège ; totodată, socotesc că am apuca lesne pe un drum greşit dacă am crede că putem aborda în plan estetic operele pe calea identificării modelelor. Este, bineînţeles, foarte interesant să se stabilească dacă Van Eyck a

---

[1] Asupra interpretării *Portretului* de la Londra, cf. mai cu seamă Erwin PANOFSKY, *Jan van Eyck Arnolfini's Portrait. Journal of Warburg and Courtauld Institutes,* XII, 1949, apărător al tradiţiei care vede pe soţii Arnolfini în personajele tabloului şi, în contradicţie cu această teză : Jean LEJEUNE, *Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale,* Liège, 1956 şi *Les Van Eyck témoins d'histoire, Annales,* iul.-sept. 1957, care recunoaşte în ele — pe bună dreptate, fără îndoială — pe pictorul însuşi şi pe soţia sa.

[2] În tabloul Maestrului din Flémalle, *Minunea toiagului înflorit* şi *Logodna Fecioarei* sînt reunite într-un singur panou (către anul 1425), compoziţie sintetică în contrast cu organizări asemeni celei din Dipticul lui Broederlam (Muzeul din Dijon, către anii 1395—1399) în care integrarea celor patru episoade din *Viaţa Sfintei Fecioare — Bunavestire* şi *Vizitarea, Prezentarea* şi *Fuga în Egipt* se face printr-o grupare în perechi dar, în absenţa unei autentice integrări, fabulaţia predomină încă asupra unităţii figurative a imaginii.

pictat sau nu orașul Liège, pentru a-i determina astfel conexiunile cu mediul și a le situa în cadrul politic și uman în care a trăit pictorul ; dar, acestea fiind spuse, ne rămîne să precizăm, independent de faptele exterioare, tipul de metodă figurativă pe care a folosit-o pictorul. Asupra acestui punct, Erwin Panofsky este cel care s-a apropiat cel mai mult de țintă. *Madona* de la Berlin nu este în primul rînd o mărturie asupra orașului Liège și asupra apartenențelor politice ale lui Van Eyck, ea este una din operele omenești în care prezența imaterialului și-a găsit cea mai desăvîrșită expresie. Scăldată într-o lumină care vine din nord — ireală deci — sustrasă legilor lumii, Fecioara întrupează spiritul locului ; dar acest loc dispare în aceeași clipă sub presiunea actualizării invizibilului.

Trebuie să mai facem o comparație, și anume cu *Sfînta Treime* de Masaccio, în care o viziune plutește de asemenea într-un loc arhitectural. Acest loc este antic, cu alte cuvinte — modern în opoziție cu locul tradițional al bisericii. Sfînta Treime este proiectată de Masaccio în viitor și într-un univers de forme reale care urmează să fie construite ; ea este, de altminteri, materializată într-un mod sculptural, tangibil. Masaccio ne arată minunea prezenței divine, Van Eyck o sugerează cu atîta subtilitate, încît majoritatea modernilor nu au văzut-o. Pentru Van Eyck, mărturia Adevărului ține de domeniul spiritualului, pentru Masaccio — de domeniul vizualului și chiar al tangibilului. De acum înainte, omul va crede cu ochii trupului și nu cu ochii spiritului, cum făcuse mai înainte. Tocmai în acest sens am dorit să spun că punctele de referință ale sistemului figurativ se schimbaseră.

Madona de la Dresda, *Bunavestire* de la Washington constituie parafraze sau dubleturi ale tabloului de la Berlin. Acesta iluminează, celelalte subliniază faptul că artistul a devenit conștient de un sistem. Ele dovedesc că Van Eyck mînuiește cu bună știre un adevărat „limbaj" figurativ, avîndu-și propriile sale suporturi materiale și propriile sale cauzalități structurale. *Madona* de la Berlin nu constituie o operă izolată, o întîmplare fericită ; ea este capodopera unei metode. Ea exteriorizează prin mijloace

specifice valori care nu dau trup unui lucru văzut, ci unei înţelepciuni. Este interesant să facem o apropiere între această lucrare şi *Bunavestire* de la Metropolitan Museum, atribuită de E. Panofsky lui Hubert van Eyck, ceea ce ar face ca ea să constituie un prototip.[1] Un joc aluziv care ar putea părea la prima vedere ca fiind expresia puţin forţată a unei erudiţii moderne — a constituit totuşi demersul intelectual al străvechilor artişti. Dacă facem o comparaţie între sistemul lor şi cel folosit de Masaccio în *Tributul*, cît de sumară ne apare tehnica intelectuală a florentinului! Masaccio introduce o dimensiune intelectuală prin simpla referinţă la litera unui fragment din istorisirea legendară a Evangheliei. Efortul său se concentrează asupra posibilităţii de a conferi o evidenţă sensibilă unor personaje detaşate. Relaţiile dintre vizibil şi imaginar nu constituie pentru el o preocupare fundamentală. Se face astfel primul pas pe calea picturii iluzioniste. Planul peretelui, cîmpul figurativ, care constituia pentru oamenii din Nord locul unui schimb de valori între tangibil şi spiritual, devine exclusiv cîmpul unei iluzii vizuale. Dimensiunea timpului se restrînge pînă la limita posibilului, reducîndu-se la o succintă succesiune de episoade, la o referinţă globală la un program nonfigurativ; dimensiunea spaţiului nu se amplifică în măsură suficientă pentru a compensa elementele la care se renunţă.

Prin opoziţie cu oamenii nordului, toscanii ne apar drept primitivii unei noi culturi, pe care ei doresc de altminteri să o statornicească. De fapt, cu pictorii franco-flamanzi din cel de al doilea deceniu al secolului al XV-lea, asistăm la ultima înflorire a unei civilizaţii născute la Saint-Denis, către începutul secolului al XII-lea şi căreia Suger i-a fost inspiratul teoretician. Prin el, artele au căpătat me-

[1] *Bunavestire* de la Metropolitan Museum este atribuită lui Van Eyck şi datată — aproximativ — din anul 1425, fiind, aşadar, contemporană cu *Madona în biserică*, aflată la Berlin. Ea a fost comentată de Erwin PANOFSKY în *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*, Harvard, 1953, p. 132.

nirea de a-i conduce pe oameni prin intermediul lumii sensibile, la certitudinile invizibile.[1]

Privită sub raport tehnic, calea anagogică a dat naștere multiplelor forme ale artei gotice. Este absolut evident că, la începutul secolului al XV-lea, ea este atît de departe de a-și fi epuizat resursele, încît dă naștere unora din cele mai desăvîrșite opere ale picturii universale, atît la Siena, cît și în ținuturile franco-burgunde. Nu avem nici un temei rațional pentru a susține că stilul figurativ al Renașterii s-ar fi născut pentru a înlocui o formă uzată. O înfruntare s-a produs către anul 1420, atunci cînd toscanii au adîncit gîndirea predecesorilor lor. Asemeni Evului Mediu, Renașterea trebuie să fie considerată drept creația voluntară — și, aș spune, gratuită — a unui mic număr de oameni. Ea marchează momentul în care oamenii care propulsează umanitatea — și aceștia nu sînt nici politicienii, nici economiștii, nici războinicii, nici negustorii, ci spiritele libere capabile de o amplă anticipare a viitorului în temeiul prezentului, capabile să-și imagineze un cadru de viață diferit de cel actual — scutură jugul gîndirii instituționalizate. Ridicîndu-se împotriva tomiștilor și dominicanilor, împotriva umilinței creștine, nu puțini sînt cei care cred că omul posedă în sine puterea de a-și determina destinul. Renașterea este creată prin respingerea căii anagogice ducînd spre supranatural. Aceasta este rațiunea pentru care, aruncînd pe un zid un om suspendat brutal în spațiu, un Masaccio este un profet al timpurilor moderne.

Toate teoriile vor veni după aceea pentru a stabili modul în care spațiul poate fi măsurat. Adevăratul sens al speculațiilor, confuze și doar în parte urmate, ale teoreticienilor spațiului unitar constă în substituirea evidenței intelectuale prin evidența sensibilă. Luînd-o înaintea speculațiilor, artiștii sînt cei care au făcut acest pas. Rezultă de aici că ordinea timpurilor, care duce la rafinate jocuri combinatorii, va ceda întîietatea ordinii locurilor. Sau, mai exact, că locurile tradiționale, reprezentate în limbajul figurativ prin obiecte de civilizație atributive de valori care le depă-

[1] Erwin PANOFSKY, *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and its Art Treasures*, Princeton, 1946.

şesc realitatea, nu vor mai fi păstrate neschimbate de către pictori. Aceştia vor încerca să le substituie locuri şi un spaţiu, înzestrate cu noi dimensiuni. Nemişcării îi va urma mişcarea ; clepsidra din *Sfîntul Ieronim* de Van Eyck, care simbolizează scurgerea timpului, va fi înlocuită de imaginea luptătorului creat de Uccello. Privirea Prinţului îngenuncheat în faţa *Madonei,* păzitoarea cetăţii Liège, face să se nască în spiritul său o viziune stabilă, cuprinzînd atît certitudinea religioasă, cît şi aproprierea pămînturilor pe care le desfăşoară în spatele lui minunatul tablou. În *Legenda Crucii* de la Arezzo, gesturile actorilor traduc credinţa în eveniment prin acte tumultoase şi nu printr-o imobilizare senină, cum se întîmpla mai înainte. De acum încolo, nu credinţa, ci experienţa este cea care întemeiază realul.

Artiştii vor avea de acum înainte rolul de a oferi contemporanilor raţiuni pentru acţiune, îndreptăţiri pentru comportamentul lor, iar nu raţiuni pentru a-şi justifica intenţiile, fără a ţine prea mult seamă de evenimente. Acelaşi Johann de Bavaria al cărui drept de strajă asupra cetăţii îşi află expresia într-o viziune contemplativă, va pustii această cetate la nici cincisprezece ani după aceea şi va găsi fără îndoială raţiuni întemeiate pe mărturii pentru a-şi da dreptate în proprii săi ochi, deşi, de astă dată, nu a mai existat un Van Eyck care să realizeze tabloul. În viitor, ţelul picturii nu va mai fi o justificare în raport cu valori absolute, ci o explicare a modalităţilor şi a principiilor acţiunii în perspectivă umană. Nu Cuvîntul va fi cel care va furniza de aici înainte raţiunea supremă, ci Evenimentul. Oamenii nu vor mai proiecta într-un absolut atemporal, dar încărcat de valori permanente deliberarea care precedă acţiunea ; o vor imagina în efectele ei pămîntene şi vor încerca să prevadă schimbările ce se vor dovedi necesare în organizarea universului care îi înconjoară. Perspectiva lor va fi mai scurtă în viitor şi, în acelaşi timp, mai concretă în prezent. Ei nu se vor mai considera conduşi de legea divină, ci de reuşita sau de greşelile lor. Geneza sistemului figurativ al timpurilor moderne nu a fost dictată de o evoluţie insensibilă a formelor, ci de o ruptură în ordinea lăuntrică a gîndirii : *Fatum et fortuna.*

CAPITOLUL V

DE LA INVENȚIE LA NOILE STRUCTURI

NICI ANALIZA elementelor figurative, nici cea a principiilor formale de integrare nu ne pot da cheia de interpretare a unui sistem. Nu putem aborda studiul gîndirii figurative a Quattrocento-ului luînd ca premisă soluții despre care socotim — greșit, deoarece ciclul s-a închis între timp — că ar fi prefigurat mai mult sau mai puțin viitorul. Putem, desigur, stabili momentul în care intervine o descoperire revelatoare : o soluție tehnică asemeni perspectivei liniare dă naștere, împreună cu alte procedee, unei organizări diferențiale a locurilor ; o anumită implantare a figurilor le sustrage spațiului lăuntric al imaginii și le situează la intersecția dintre cîmpul figurativ și spațiului spectatorului. Dar aceste soluții nu dau artistului pur și simplu posibilitatea de a transpune cu mai multă fidelitate pe perete universul real sau de a constitui un mediu artificial, elaborat o dată pentru totdeauna. Invenția genială a lui Masaccio nu este de a fi utilizat forma-culoare pentru a plasa o figură omenească într-un spațiu ce nu poate fi identificat cu cîmpul figurativ al frescei, ci de a fi adoptat o soluție tehnică universal cunoscută înaintea lui, în scopul de a pune în circulație anumite valori reprezentative pentru gîndirea timpului său, avînd totodată certitudinea că legile destinului se află altundeva decît în revelație : în natura omului și în relațiile sale fizice și mintale cu universul.

La începutul secolului al XV-lea, societățile occidentale căutau, în mod vizibil, toate în același timp, datorită strînselor legături care existau între diferitele centre ale culturii, o adîncire și nu o răsturnare a experienței lor figurative. Atît la Florența cît și în domeniul franco-burgund, căutarea se desfășura în sensul unei dezvoltări a soluțiilor tehnice și intelectuale curente. Adîncire, bineînțeles, minunată, mergînd, bunăoară, în țările din Nord, pînă la inventarea unui nou procedeu de fixare a culorii, necesar

pentru desăvîrşirea analizelor optice, iar la Florenţa — pînă la o nouă concepţie a rolului jucat de triangulaţia matematică a vizibilului, generatoarea unei adevărate revoluţii în domeniul figurării spaţiului. Totodată, trecerea efectuată la Florenţa de la o ordine magico-analogică la o ordine dialectică a perceputului şi a imaginarului constituie un moment decisiv, această trecere fiind în general greşit considerată ca apropiindu-i pe oameni de o cunoaştere pozitivă a legilor imuabile ale naturii şi nu ca o consecinţă a transformării comportamentelor mintale ale unui anumit mediu.

Nu este de ajuns să fi scos în relief ce anume corespunde preluării şi ce intenţiilor îndrăzneţe, cu adevărat legate de dezvoltarea gîndirii umaniste, pentru a aduce lumină în problema raporturilor dintre artă şi noua societate. Schimbările constatate între anii 1410 şi 1430 nu ne dovedesc că un nou sistem de imagini s-ar şi fi constituit într-o clipă şi că ar fi fost necesară doar o perioadă mai mult sau mai puţin îndelungată, în funcţie de regiunea respectivă, pentru ca el să se impună tuturor celor care au dorit apoi să vadă şi să descrie lumea în calitate de martori obiectivi. Acelaşi Masaccio care a pictat soldatul din *Tributul,* care a substituit *peretelui* — cîmp figurativ cu două dimensiuni, purtător al unui spaţiu mensurabil — un *loc* în care se integrează, într-o unitate imaginară, elemente referindu-se simultan la spaţiul trăit şi la spaţiul reprezentat, continuă să trateze în vechiul stil părţi întregi din compoziţiile sale. Am văzut mai înainte că Andrea da Firenze introdusese în *Răstignirea Domnului,* încă din anii 1366—1367, această noţiune a spaţiului deschis, comun spectatorilor şi subiectelor reprezentate, care a constituit unul din elementele majore ale descoperirii lui Masaccio, fără a inventa noţiunea spaţiilor pluridimensionale. Nu principiile abstracte alcătuiesc limba şi nu orice posibilitate deschisă de un artist slujeşte drept suport unui stil. Practica şi nicidecum calităţile ei intrinseci este cea care confirmă valoarea unei invenţii. Fie că este figurativ, fie de alt tip, un sistem nu se descrie decît în funcţie de operele pe care le inspiră, adică prin care există. O cultură nu constă în desfăşurarea unei virtualităţi, ci dintr-un număr finit de realizări. De unde

rezultă că descoperirea lui Masaccio și admirabilele progrese realizate de Masolino în domeniul reprezentării figurilor și locurilor nu purtau în ele germenii unei arte gata cristalizate. Nu a fost necesar ca ei să fie doar imitați, ci și ca descoperirile amintite să fie în același timp adîncite și limitate, potrivit diferitelor domenii, pentru ca să apară în sfîrșit un nou stil figurativ, cel al timpurilor moderne.

O nouă cultură, întemeiată pe un nou sistem de semnificare, nu constă nici într-un transfer de valori, nici în descoperirea unui secret ; nu este vorba nici de desfășurare sau de permutație. Este absolut necesară inventarea unor noi raporturi intelectuale între om și lucruri și, simultan, a mijloacelor capabile să confere acestor relații valoarea de comunicare. Or, deoarece o cultură nu constă dintr-un ansamblu virtual de posibilități care trebuie să-și găsească un chip progresiv expresia, ea nu poate fi pe de-a întregul definită prin principiile, ci numai prin realizările ei. Sistemul, ordinea combinatorie, nu are valoare în sine, în măsura în care dă în mod automat naștere unei serii determinabile de produse. Pentru ca el să se cristalizeze, sînt necesare neîncetate eforturi de aplicare. În consecință, nu ne putem declara satisfăcuți atunci cînd descoperim momentul în care au apărut principii ce nu constituie punctul de plecare al unui nou sistem decît în virtutea faptului că sînt reluate, elaborate, asociate cu alte elemente, adesea prezente în vechiul limbaj, dar adesea descoperite datorită noilor progrese ale gîndirii și ale stilului. După ce am stabilit noțiunile de element și de structură, de invenție și de mutație, vom considera deci, în cele ce urmează, în ansamblul lor și limitîndu-ne la Quattrocento, modalitățile tehnice și imaginare care au culminat, în fapt, cu constituirea sistemului figurativ al lumii moderne.

Nimeni nu vădește la Florența, către anul 1430, o privire selectivă și ierarhizată asupra valorilor picturale care se vor impune peste o jumătate de secol. Vom încerca în cele ce urmează să urmărim tocmai istoria dezvăluirii treptate a unui sistem.

Ca și în secolul al XIV-lea, putem distinge cu foarte multă claritate, în toate domeniile, trei generații ale seco-

lului al XV-lea. Prima este cea a indivizilor ajunşi la maturitate în decursul primilor treizeci de ani ai secolului : este generaţia lui Masaccio şi Masolino, a lui Brunelleschi şi Donatello, dar şi cea a Maestrului din Flémalle şi a lui Van Eyck, generaţia fraţilor de Limbourg şi a Maestrului *Cărţii de Rugăciuni a Mareşalului de Boucicaut*. Ea corespunde în plan politic cu o întreagă epocă : la Florenţa, facţiunile se înfruntă ; Palla Strozzi domină, după cum am văzut, dar meseriaşii nu au renunţat la luptă ; Cosimo îşi pregăteşte, departe de cetate, triumful. Între 1440 şi 1480, o a doua generaţie o constituie oamenii născuţi în primul deceniu al secolului : ei sînt foarte diferiţi de cei dinaintea lor ; născuţi într-o perioadă în care noile metode erau deja cunoscute, ei nu mai sînt oameni ai Evului Mediu ; ei folosesc cu valoare de dat soluţiile de avangardă, asociindu-le cu soluţiile celei mai străvechi tradiţii ; în rîndul pictorilor, îi amintim pe Andrea del Castagno şi Uccello, Piero della Francesca, Filippo Lippi, Gozzoli ; ei concretizează îndrăznelile predecesorilor lor, adăugîndu-le puţine elemente, dar, cu toate acestea, tocmai ei sînt cei care asigură trecerea de la invenţia individuală la sistem. Către 1480 apare o a treia generaţie, corespunzînd cu pătrunderea veneţienilor în rîndul şcolilor de frunte. Este, la Florenţa, generaţia lui Mantegna — pe jumătate veneţian — şi Botticelli, iar la Veneţia — generaţia lui Giovanni Bellini ; de asemenea, cea a lui Ghirlandajo, Perugino şi Carpaccio. În acelaşi timp cu universalul înţelept Leonardo, Giorgione, noul copil minune al picturii italiene, închide, către anul 1510, ciclul creator deschis de Masaccio cu un secol mai înainte. Obiectul acestui studiu este de a confrunta cele două faze corespunzînd celor două generaţii ale anilor 1440 şi, respectiv, 1480, precum şi de a arăta cum au dus ele la elaborarea finală a unui *stil* din care date erau, la început, virtualităţile şi nu structurile.

Moartea lui Masaccio nu a fost considerată ca un eveniment de importanţă universală. Brancacci, comanditarul capelei din biserica Santa Maria del Carmine, se exilă în

anul 1438, acest exil constituind rațiunea majoră pentru care lucrarea întreprinsă de el a rămas pentru o vreme neterminată. Ceva mai tîrziu, sistemul lui Brunelleschi de a construi cupola este contestat ; el va trebui să recurgă la șiretlicuri împotriva rivalului său, Ghiberti, și să demonstreze prin fapte că este într-adevăr înzestrat cu secretul necesar pentru realizarea construcției. Donatello se va stabili la Padova, un oraș mai evoluat ca spirit decît Florența și mare centru de întîlnire al tuturor exilaților, inclusiv Cosimo de'Medici. Abia în anul 1434, o dată cu întoarcerea triumfală a acestuia la Florența, se va forma în orașul florii marele centru de cultură al Renașterii : Florența va deveni prima metropolă intelectuală susceptibilă să rivalizeze cu curtea Franței și curțile satelite ale principilor florii de crin. Și tot în această perioadă, Alberti întreprinde opera de transpunere în formule a ideilor teoretice împărtășite de mediul de avangardă, ridicat în sfîrșit la rangul de călăuzitor datorită îndelungatei eclipse a Romei și declinului sienez.

În această primă fază, omul înălțat în spațiu nu constituie singurul prototip al unei noi viziuni. Speculația asupra spațiului matematic figurează de asemenea în rîndul noutăților. Pictura, solicitată atît de sculptură, cît și de arhitectură, rezervă un amplu spațiu sugestiilor transmise ei de aceste două inedite ordini figurative. În consecință, putem considera ca egale influența lui Masaccio și cea a lui Masolino ; ei reprezintă cele două căi moderne ale invenției, clasica greșeală constînd în a i se atribui lui Masaccio o parte precumpănitoare în dezvoltările perspectivei liniare, deși Masolino îl depășește în acest domeniu. De altminteri, pasul făcut — după cum am mai arătat — de Masaccio este mai radical, mai brusc, mai puțin legat de dezvoltarea tehnicilor de împărțire a cîmpului figurativ, dezvoltare anterioară epocii lui. În domeniul raționalizării vizibilului, nici Masolino, nici pictura ca atare nu fac pasul decisiv : îl face Brunelleschi, arhitectul, care rămîne, pe deasupra, înscris pe linia evoluției tradiționale atunci cînd pictează el însuși sau fabrică obiecte figurative de civilizație.

În preajma anilor 1440, căutarea figurativă se înfăţişează, aşadar, la Florenţa ca fiind legată de o dublă problematică. Există oameni care îşi îndreaptă privirile asupra lumii şi care încep să picteze universul în cadrul eclectic oferit de tradiţie şi de învăţămintele celui mai apropiat trecut ; există apoi oameni pe care îi preocupă în mai mare măsură dorinţa de a asocia în chip mai dinamic arta cu transformările în curs. Operele lor ne dovedesc cu prisosinţă că societatea a avut la Florenţa un caracter mai modern decît în alte locuri. Răsturnarea economică iscată de schimbarea itinerarelor comerciale — tulburate din nou de incidentele politice şi, mai presus de orice, de războiul franco-englez — se îmbină cu înflorirea unei gîndiri abstracte, cu faptul că tehnici intelectuale cunoscute dar neglijate sînt puse din nou la loc de cinste. Dublă viziune empirică şi teoretică, angrenate de altminteri amîndouă într-un proces evolutiv.

Toţi artiştii vremii îşi manifestă interesul atît pentru adîncirea empirismului medieval, pentru speculaţia legată de descoperirea Antichităţii, speculaţie al cărui erou este Donatello, cît şi pentru raţionalismul matematic întrupat de Brunelleschi, pentru potenţele plastice ale imaginii revelate de Masaccio. Dar ritmul progresului nu este egal în diferite domenii. Cu Domul ce se înalţă deasupra acoperişurilor Florenţei, violînd toate metodele recunoscute, arta nouă cîştigă partida, deşi nici unul dintre pictorii contemporani nu înfăptuieşte un salt comparabil cu cel realizat de către arhitecţi. Ei au fost singurii — poate, cu excepţia lui Masaccio — care au cunoscut această ruptură care, împreună cu brusca apropiere între tehnică şi gîndire, le-a îngăduit să înalţe monumente întemeiate pe noi principii de echilibru ; este demn de reţinut faptul că forma edificiilor nu a fost dedusă direct din premisele intelectuale, nici din speculaţia matematică care generează măsura spaţiului, ci din înlocuirea vechilor modele printr-o altă serie de prototipuri funcţionale, considerate ca fiind în chip fatal determinate de primele aplicări ale unui adevăr intelectual relativ.

Noţiunea de Renaştere şi-a găsit o manifestare plenară în domeniul arhitecturii ca şi în cel al sculpturii ; ea s-a impus cu mult mai încet pictorilor. De aici a rezultat o

distorsiune atît în arta propriu-zis figurativă — în pictură mai cu seamă — cît și în celelalte arte conexe. Așa se face că, în jurul anului 1440, pictura florentină este înzestrată cu o ambiguitate care îi conferă extraordinarul ei farmec. Nu este vorba de un primitivism, de ezitările unui stil care se caută pe sine însuși ; dimpotrivă, e un conflict între două forme foarte concrete de gîndire. La majoritatea operelor putem constata un decalaj între marile forme de imaginație care își dispută întîietatea. Opozițiile sînt constante între surprinderea vizuală a concretului și ordonarea imaginarului. *Sfînta Fecioară* de Filippo Lippi constituie unul din exemplele grăitoare în acest sens. Figura din primul plan este în afara cadrului, în relief, asemeni celor pictate de Masaccio sau de Andrea del Castagno, în timp ce fundalul, *veduta*, este tratat în spiritul Maestruiui din Flémalle, în spiritul miniaturiștilor francezi.

Adevărații reprezentanți ai acestei generații sînt cei care, asemeni lui Andrea del Castagno, Uccello și Piero, realizează cel puțin în unele din operele lor compromisuri între tipul vechi al imaginației figurative și tipul ei modern. Tabloul *Sfîntul Gheorghe* de Uccello, din Muzeul Jacquemart-André, ne oferă, bunăoară, referitor la această fază a istoriei, un excelent exemplu vădind mecanismele ambigue ale imaginarului. La prima vedere, dar numai la prima vedere, el poate părea mai puțin modern decît *Bătăliile*, sau chiar decît *Vînătoarea*. Sub *Sfîntul Gheorghe*, ca și în cazul lucrării *Miracolul Ostiei*, se află un text, și anume unul împrumutat din tradiția medievală, căci îl găsim în *Legenda de Aur*. Opera ne trimite în același timp și la referințe extraliterare, legate de rituri sociale de altminteri și ele medievale. Sărbătoarea Sfîntului Gheorghe constituia an de an, așa cum am mai amintit, începutul ciclului de ceremonii care culminau în ziua de Sfîntul Ioan, cînd una din cele mai importante clase de vîrstă, cea a tinerilor, își sărbătorea inițierea. Tabloul lui Uccello constituie un fel de ex-voto pe jumătate păgîn, pe jumătate creștin ; ceea ce nu-i conferă, de altminteri, nici o originalitate absolută și nu are, pe lîngă aceasta, nici o incidență asupra aspectului său. În schimb, el ne reține atenția printr-un element

diferenţiat : peisajul care se întinde, în partea stîngă a compoziţiei, la picioarele zidului ce împrejmuieşte oraşul.

Nimeni nu a semnalat faptul că acest fragment constituie, prin precizia şi detaşarea sa de restul operei, un obiect figurativ într-adevăr nou, corelat, de altminteri, cu o temă care apăruse din cînd în cînd în arta italiană, de la *Buna Cîrmuire* de Lorenzetti încoace. Spre sfîrşitul Evului Mediu, cetăţenii unor oraşe ca Siena şi Florenţa ies dincolo de zidul cetăţii şi colonizează, în adevăratul sens al cuvîntului, împrejurimile. Întregul ţinut Val d'Arno şi minunata regiune care se întinde între Florenţa şi Siena au fost create de mînă omenească de către această generaţie. Apare un nou izvor de bogăţie — cultura viţei-de-vie pe araci şi cultura măslinului. Literatura ne-a păstrat un ecou al acestei înnoiri. De la *Decameron* încoace, mitul ţinutului rustic se opune febrei oraşelor. Aceasta este şi tema *Paradisului familiei Alberti* şi, către sfîrşitul secolului al XV-lea, crearea unei ghirlande de vile în jurul Florenţei de către familia de' Medici va marca faptul că Prinţul îşi însuşise o temă legată de realitate. În zece ani, nu va mai rămîne nimic din acest ţinut devorat de industrie şi şosele. Un peisaj care a concretizat, vreme de patru secole şi jumătate, una din marile aventuri spirituale ale societăţii se şterge, dispare sub ochii noştri. Modul de cultură nu mai este rentabil ; nu mai există oameni care să continue opera permanentă de modelare a pămîntului. Toate peisajele din lume sînt peisaje fabricate, cu excepţia celor unde omul nu s-a aşezat vreodată. Aşa cum Burgundia e un ţinut făurit de om, tot aşa Toscana a constituit o creaţie voluntară. Tabloul lui Uccello alătură, aşadar, stîncii, martor al obiectelor figurative seculare, istorisirii din *Legenda de Aur* şi figurării unei ceremonii tradiţionale, un semn nou care stabileşte o legătură între vechea lume a imaginarului şi cea nouă. Gradul foarte diferit de stilizare specific fragmentului de care ne ocupăm vădeşte cu toată evidenţa originea lui eterogenă. Cu toate acestea, noul element amintit de noi se inserează atît de bine în vechiul sistem încît trece aproape neobservat.

Dacă Uccello ne dovedeşte aici, o dată mai mult, că orice iluzionism rezultă — cum am arătat în altă parte —

din combinarea unor elemente de niveluri diferite, opera lui nu caracterizează în virtutea acestui fapt o epocă și un stil. Simplul fapt că operele generației de la 1440 comportă elemente diferențiate nu ne îngăduie, așadar, să spunem că am fi martorii conturării precise a unui sistem. În plus, materialul figurativ nu se îmbogățește efectiv cu o nouă unitate, deoarece peisajul compus în chip artificial apăruse mai înainte, el figura în *Buna Cîrmuire* de Lorenzetti.

Am putea întreprinde o demonstrație identică plecînd de la lucrarea *Cortegiul Magilor* de Benozzo Gozzoli : sistemul nu s-a schimbat datorită faptului că portretul familiei de' Medici înlocuiește pe cel al tînărului Strozzi, scos în relief încă din anul 1423 de Gentile da Fabriano. Spre deosebire de aceasta, în *Botezul Domnului* sau în *Biciuirea Domnului* de Piero, cadrul viziunii nu ar fi putut exista înainte de a se fi afirmat doctrina perspectivei liniare, în sensul micilor „edificii" procesionale create de Brunelleschi sau în sensul panoului pictat de Masolino la Napole ; în plus, nu ne lămurim decît cu mare greutate — și nu e nimic întîmplător în aceasta — înțelesul anumitor figuri din aceste compoziții : tinerele femei ori presupușii sfetnici ai comanditarului, figuri care nu ne mai trimit — așa cum o făcea scena din *Sfîntul Gheorghe* de Uccello — la o paraliturghie și la forme de viață pe care, de generații întregi, numeroase opere figurative le făcuseră familiare publicului. În măsura în care noile elemente nu sînt legate de o anecdotă tradițională, ele nu dictează în chip automat noi raporturi între obiectul văzut și operă. Tot așa am surprins în *Bătăliile* lui Uccello, analizate mai înainte, precum și în ciclul creat de Piero la Arezzo, momentul în care noile elemente — căștile, lăncile, steagurile de luptă — nu ne mai trimit la un vocabular folosit pentru a deveni cu adevărat punctul de reper al unei compoziții moderne, în calitate de obiecte identificabile și, în același timp, în calitate de suport al unei triangulații a spațiului. Admirabilele figuri în volume pregnante create de Piero sau de Uccello nu folosesc, bineînțeles, culoarea-formă a lui Masaccio, dar înlocuirea tușelor impresioniste prin aplicarea culorii în mari zone monocrome nu modifică principiul po-

trivit căruia tocmai desprinderea figurilor, tratate într-un plan diferenţiat al spaţiului, precum şi apartenenţa lor la un sistem cu totul nou de asociere a formelor cu ideile va constitui pe viitor principiul esenţial de semnificare al picturii.

În general, generaţia de la 1440 substituie imaginilor pioase ansambluri care vădesc dorinţa artiştilor de a lărgi, atît în domeniul obiectelor, cît şi în cel al noţiunilor, registrul semnelor şi reperelor şi, în acelaşi timp, de a integra într-un nou raport noutăţi revelatoare pentru potenţe încă necunoscute ale figurii şi ale locului. Cu toate acestea, nu devenise încă evident pentru toţi că pictura trecuse pragul unei noi epoci. Pentru a demonstra aceasta, putem compara opera lui Andrea del Castagno cu opera lui Angelico. Creaţia celui de al doilea ilustrează respectul pentru obiectul figurativ tradiţional şi pentru principiile de montaj corespunzînd evoluţiei naturale a stilurilor giottesc şi sienez. Ea nu foloseşte practic niciodată principiul cîmpului figurativ considerat ca loc de integrare a unei duble imagini iluzioniste şi mintale ; ea îl transformă, o dată pentru totdeauna, într-un spaţiu omogen şi fără referinţă la realitate. Chiar atunci cînd Angelico introduce la Roma, spre sfîrşitul vieţii sale, către anul 1447, ansambluri arhitectonice în spirit antic, el le tratează ca elemente de reprezentare şi nu ca elemente de construcţie. Departe de mine gîndul de a face din Angelico un întîrziat. Întîrziaţi ar fi, de asemenea, din acest punct de vedere, majoritatea flamanzilor, întîrziaţi şi sienezii secolului al XV-lea. Nu avem dreptul de a socoti că oamenii care au făurit secolul în realitatea lui ar fi fost membrii restrînsului cerc al iniţiaţilor florentini şi padovani. Şi totuşi...

În opoziţie cu Angelico, Andrea del Castagno, mort şi el de tînăr asemeni lui Masaccio, reprezintă noua tradiţie, mai creator de altminteri prin mînuirea culorii-formă decît prin mînuirea spaţiului matematic. Cea mai cunoscută dintre lucrările sale este, cu toate acestea, *Cina cea de Taină*, mai liniştitoare fiind mai conservatoare decît splendorile din refectoriul de la Sant' Apollonia. Dar tocmai aici şi,

mai cu seamă, în *Răstignirea Domnului*, geniala tentativă a lui Masaccio capătă un contur mai ferm și mai multă siguranță.

Fără Masaccio și Andrea del Castagno, Renașterea ar fi avut fără îndoială, cel puțin pînă la apariția venețienilor, un caracter exclusiv intelectual, legat fie de raționalizarea spațiului, fie de transpunerea învățăturii formale a Antichității. Ar fi cu totul zadarnică orice încercare de a conferi întîietatea oricăreia din aceste două tendințe. Nu am dorit să precizăm aici decît datele aferente problematicii reînnoite a picturii, în Italia, către anul 1440. Cele trei căi deschise de prima generație a secolului duc la o triplă speculație : asupra figurii omenești ca element autonom de semnificare, asupra geometrizării posibile a spațiului și asupra înlocuirii legendei creștine prin fabulație. În anul 1440, aceste tendințe sînt încă înscrise într-o concepție de ansamblu a imaginii tradiționale. Se cuvine să arătăm cum, în anii imediat următori, un mic număr de artiști au creat posibilitatea stilului.

Așa cum Masaccio și Masolino sînt martorii înfloririi creației în cel de al treilea deceniu al secolului, așa cum Uccello și Piera della Francesca sînt principalii reprezentanți ai stilului către 1440, tot astfel Mantegna, Botticelli și Bellini ne apar ca fiind marii creatori ai perioadei din preajma anului 1480. Voi arăta, în primul rînd, că Mantegna mai folosește încă pe scară largă un material comun pictorilor de la jumătatea secolului. Voi arăta apoi cum conferă el valori noi anumitor semne.

Născut în anul 1431, Mantegna a fost înscris încă de la zece ani în corporația pictorilor din Padova, lucrînd în atelierul lui Squarcione, care l-a și adoptat după 1442. În anul 1448, semnă un acord cu tatăl său adoptiv și deveni propriul său stăpîn. Tot atunci, avînd numai 17 ani, acceptă un contract pentru decorarea unei jumătăți de capelă în mănăstirea ordinului Eremitani, primind comanda din partea văduvei lui Antonio Ovetari care, înainte de a muri, inclusese în testamentul său, între anii 1443 și 1446, o serie

de dispoziţii speciale în acest sens. Cealaltă jumătate a capelei trebuia să fie pictată de Antonio Vivarini şi de Giovanni d'Alemagna. În anul 1454, Mantegna se va căsători cu fata lui Jacopo Bellini, iar între 1456—1457 va înapoia lui Squarcione, în urma unui proces, cei patru sute de ducaţi reprezentînd întreţinerea sa şi partea care revenea celuilalt pictor cu care colaborase odinioară. În sfîrşit, în 1557, el va trece la Mantova, la invitaţia marchizului Lodovico Gonzaga, pentru care va lucra pînă la moartea acestuia, în anul 1478 ; îl va sluji apoi pe marchizul Frederico, iar după 1484, pe fiul acestuia, Francesco. Va muri aflîndu-se încă în slujba familiei Gonzaga, în anul 1506. El face legătura între stilul florentin, de care este foarte apropiat de îndată ce scapă de sub influenţa lui Squarcione, şi stilul veneţian al familiei Bellini. Mantegna moare într-un moment în care talentul lui Giorgione este în plină afirmare. Copil minune, o ia înaintea veacului său ; întrupează însă valorile generaţiei intermediare a oamenilor născuţi în preajma anului 1440 şi a căror formaţie răsfrînge cunoaşterea principiilor, dar nu încă şi cunoaşterea tradiţiilor moderne.

Se cuvine să vedem în ce moment şi sub ce formă anume apar în opera lui primele semne ale unei aspiraţii spre noua artă. Ceea ce ne va îngădui să surprindem dublul proces determinînd, pe de o parte, crearea unor noi semne adaptate la noi valori şi, pe de altă parte, alunecările de sens care modifică, fără schimbări aparente, înţelesul vechilor semne.

Adoraţia Magilor de la Muzeul Uffizi este unul din cele mai izbitoare exemple de interpretare a *nuvolei* potrivit descrierii lui Brunelleschi. Sfînta Fecioară este aşezată pe un prag de stîncă, înconjurată de un cor de îngeri. Nu putem şti dacă un alt grup de îngeri, plutind în dreptul drugului de fier al *nuvolei*, dedesubtul stelei, ne trimite sau nu la o formulă de prezentare în mai multe etaje, şi ea tradiţională. Putem spune însă cu hotărîre că mînuirea semnului este foarte liberă, căci Sfînta Fecioară cu *nuvola* este în acelaşi timp aşezată pe o stîncă şi înscrisă în gura unei grote. Trei obiecte, trei semne figurative se contaminează

astfel reciproc : *nuvola,* grota și stînca, fără a mai vorbi de Fecioară și fără a vorbi nici de elementele figurînd în partea stîngă a compoziției, unde regăsim atît cortegiul Magilor, cît și un drum stîncos — despre care bănuim că ar fi fost, poate, transpunerea planului înclinat al unei puneri în scenă — venit în linie dreaptă de la Gentile. Această lucrare ne oferă unul din cele mai izbitoare exemple de compoziție cumulativă întemeiată pe tradiționale obiecte figurative de civilizație.

Prin opoziție cu această lucrare în care un obiect figurativ — stînca, impune structura unui ansamblu de elemente ținînd toate de domeniul tradiției, iată acum o altă operă în care atît compoziția, cît și conținutul sînt moderne și în care cîteva elemente secundare extrase din tradiție, carul mai cu seamă, nu intervin decît cu o valoare episodică. *Triumful lui Cezar,* ale cărui nouă panouri *a tempera* se află astăzi în Oranjeria de la Hampton Court, datează de la sfîrșitul vieții lui Mantegna. Operă neterminată, căreia pictorul i-a acordat totuși îndeajuns de multă atenție o dată ce nu s-a mulțumit numai s-o păstreze în locuința sa de la Mantova, ci a și prezentat-o cu deosebită migală : fiecare panou era dispus între cele două coloane ale unui portic, ceea ce crea iluzia defilării și îi accentua atît efectul, cît și înțelesul. Concepută, firește, spre slava și mărirea neamului Gonzaga, ea concentrează experiența artistului. Șederile la Roma, cunoașterea monumentelor de care se leagă tot mai mult imaginația modernă, sînt răsfrînte într-o compoziție eliberată pe de-a întregul de sub imperiul tradițiilor creștine ale imaginarului. La origine, panourile *Triumfului lui Cezar* fuseseră prezentate la Mantova cu prilejul uneia din acele serbări de curte care ofereau imaginației artiștilor prilejul potrivit pentru a se împrospăta ; au fost prezentate, se spune, alături de o altă suită, inspirată din *Triumfurile* lui Petrarca. Ar fi fost interesant de știut dacă, în această a doua serie, Mantegna păstrase carul ca semn esențial și ca element de coordonare a operei, așa cum procedase Francesco Cossa la Ferrara, către 1470, în celebrele decorațiuni din palatul Schifanoia, reali-

zate pentru dinastia d'Este, înrudită cu dinastia mantovană [1]. În seria care ne interesează, carul nu joacă decît un rol episodic şi am arătat mai înainte cum vizualiza pictorul texte extrase din tradiţia umanistă. Dar referinţa nu vizează exclusiv textele, ci un întreg univers istoric care nu mai are relaţii strînse cu lumea veche. În raport cu seria de *cassoni,* frescele de la Ferrara — în care carul lui Petrarca se repetă de nenumărate ori — şi acest triumf „modern" reprezintă o pagină nouă din istoria imaginară a Occidentului. Locul imaginar nu se mai situează în spaţiul şi în timpul mitului, el constituie o încercare de creare a unei noi legături simbolice atestînd de astă dată nu adevărul unei tradiţii legendare, ci adevărul faptelor din istoria omenească. Evenimentul nu se mai reactualizează, el devine un reper şi nu o comemorare. Dacă n-am analiza mai departe şi am stabili existenţa unui principiu de identitate doar în momentul în care semnificaţiile şi figurile se schimbă simultan, ne-am condamna să nu putem niciodată surprinde mutaţiile imaginarului.

Voinţa de a descoperi o ordine şi semne imaginare cu totul moderne răzbate în cele din urmă la lumină în opera lui Mantegna. Oarecum ceţoasă la prima vedere, ea se limpezeşte atunci cînd exteriorizăm această neîncetată căutare a unui nou limbaj, care foloseşte adeseori elemente cunoscute dar le reevaluează şi le inserează în inedite sisteme de semnificare. Gama tentativelor este uriaşă la Mantegna. Este destul să arătăm că ea include un panou ca cel din *Prezentarea la Templu* — considerat adeseori ca fiind un volet al *Adoraţiei Magilor — Isus Mort* şi *Sfînta Fecioară a Victoriei.* În *Prezentarea la Templu,* compoziţia se organizează în jurul coloanei. Aici, semnul este din nou împrumutat din domeniul clasic. Dar această coloană ne trimite şi la coloana din *Sfînta Fecioară* de Jan van Eyck. Schimbarea de stil vizibilă în capiteluri nu este singurul element care proclamă transformarea semnului. La Van Eyck, coloana este tratată ca parte a edificiului care adăposteşte

[1] Asupra decoraţiilor din seria *Lunilor* în palatul Schifanoia, cf. Paolo D'ANCONA : *Les Mois de Schifanoia à Ferrare,* Milano, 1954.

personajele, ea definește un loc închis și concret, gotic în același timp ; la Mantegna, coloana constituie axul unei compoziții și semnifică prin ea însăși ; ea este, după cum am mai observat, un substitut al arborelui. Emblemă modernă înlocuind „nivelul" grecilor, ea evocă fundația ; ea este plasată în mijlocul unei arhitecturi care nu este condiționată de echilibrul ei ; înțelesul se desprinde în chip arbitrar din funcție. Un nou semn este astfel constituit, semn pe care artistul îl va mînui ca atare și pe care îl vom regăsi, bunăoară, în lucrarea *Sfîntul Sebastian,* în care el exprimă, de asemenea, atît interesul arheologic al epocii pentru ruinele romane, cît și ideea că omul este cel care întemeiază cadrul vizibil al culturilor.

Prin opoziție, în *Isus mort* Mantegna dă glas dorinței sale de a integra într-un ansamblu de noi semnificații un alt semn material întemeiat pe cunoștințele generației premergătoare lui. Racursiul nu slujește aici la construirea unui spațiu ; Mantegna preia principiul pe care un Uccello sau un Piero l-au folosit pentru a construi o figură izolată, dar îl aplică unei teme care face dintr-un exercițiu de stil un obiect modern de civilizație. *Isus mort* nu mai prezintă drama de pe Golgota prin descrierea împrejurărilor evenimentului, cu alte cuvinte, printr-o descriere a locurilor, ci prin figurarea sentimentelor. Primă operă a unui expresionism pe care, din generație în generație, pictorii Occidentului nu vor înceta niciodată să-l cultive. *Isus mort* de Mantegna este una din versiunile bogatei serii de imagini în care se manifestă, în secolul al XV-lea, un dramatic sentiment al vieții. Putem spune că el este un dublet al temei tratate de Bellini în *Isus cu sarcofagul,* amîndouă — versiuni rafinate ale unei iconografii populare. Mantegna se străduiește mai cu seamă să descopere un raport direct între gîndire și formă ; el reține un element formal — racursiul — pentru a explicita o valoare.

În sfîrșit, *Sfînta Fecioară a Victoriei* ne atrage atenția asupra faptului că descoperirea unui nou semn adaptat unor sentimente moderne nu este, la Mantegna, întotdeauna legat de o evaluare a Antichității. Deși a fost executată spre sfîrșitul vieții artistului, această *Sfîntă Fecioară* a neamului

Gonzaga este inspirată în întregime de amintirile de tinereţe ale pictorului, din vremea cînd era ucenicul lui Squarcione. Nici o altă lucrare nu ne mai îngăduie să distingem cu aceeaşi claritate folosirea metodică a vocabularului extras din studierea sarcofagelor şi a detaliilor ornamentaţiei antice. De altminteri, către 1457—1470, întreaga şcoală de la Ferrara determină — alături de Mantegna — o nouă înflorire a acestei utilizări a decorului clasic. Dar, în timp ce în prima perioadă a vieţii sale, la biserica ordinului călugărilor eremitani de la Padova, Mantegna folosise cadrul arhitectural al lumii antice într-o epocă în care scopul principal — împărtăşit de către majoritatea contemporanilor — era de a reimagina cadrul unei civilizaţii diferite, elementele decorului antic sînt de acum înainte elaborate de el într-un cu totul alt spirit. Artiştii nu mai descoperă sub forma antică elemente naturale care au fost odinioară stilizate ; ei nu procedează la o nouă stilizare a naturii — flori, fructe, ghirlande, asemeni culturii romanice şi gotice, cît şi a Renaşterii. Toate aceste elemente făceau pe vremuri parte din cadrul civilizaţiei elenistice, constituit în mod artificial, şi se înscriu într-o moştenire culturală de pe atunci milenară. Scopul lui Mantegna nu este să regăsească natura dedesubtul semnului, ci să elaboreze un cifraj legat de condiţiile actuale ale sensibilităţii. În *Sfînta Fecioară a Victoriei* — care este o *pala,* un ex-voto creştin — nişa de verdeaţă constituie o transpunere a cadrului pe care îl realizează, mai cu seamă la Mantova, prinţii întemeietori ai unui nou mod de a trăi. Sub armura sa, condotierul, războinicul medieval încă, este faimosul Gonzaga de Córdoba, învingătorul de la Fornovo, Marele Căpitan. Prin el lucrarea se leagă de ceea ce a mai rămas viu din metodele de acţiune ale trecutului. Dar, deasupra *Fecioarei* alături de elementele decorului amintit, se află un întreg arsenal de corali, de sfere de cristal, toate accesoriile tronului sultanilor ! Veneţia nu este departe şi, asemenea lui Carpaccio, Mantegna deschide o fereastră spre Orient. Tronul Fecioarei este tronul Marelui Stăpîn.

În timpul vieţii lui Mantegna, un anumit număr de elemente reapar sub penelul lui în variate jocuri de combi-

nație. Nișa de verdeață din *Sfînta Fecioară a Victoriei* revine în faimoasa alegorie păgînă a *Virtuții izgonind Viciile de pe pămînt,* fiind de altminteri în raport curent cu noua arhitectură a grădinilor. Sensul vechilor semne se adaptează la sisteme complexe de referințe, paralel cu apariția unui mic număr de semne noi, în întregime create. O lume a cărei realitate există doar în imaginar, dar care se implantează simultan în rețeaua percepțiilor și activităților curente, este exprimată cu o admirabilă ambiguitate de către limbajul figurativ de la sfîrșitul Quattrocento-ului.

Un Mantegna nu își irosește viața căutînd cea mai mare aproximație posibilă a unei viziuni unitare ; el îmbrățișează cît mai multe izvoare de idei cu putință și efortul său nu se îndreaptă spre epurarea temelor, ci spre îmbogățirea lor. Aria preocupărilor sale se întinde pînă la realismul luminii care, în lucrarea *Sfîntul Luca,* datînd din 1453—1454, ne înfățișează una din primele naturi moarte ale picturii timpurilor moderne : viziune a unor fragmente desprinse din real și în mod normal invizibile, adică izolate de nodul compoziției. Personajele nu sînt legate de toate părțile ansamblului și, întrucît integrarea părților nu se realizează decît în raport cu spectatorul, este evident că nu claviatura mijloacelor este cea care dictează alegerea elementelor.

Încercînd să stabilim care a fost, în ultima analiză, preocuparea majoră a lui Mantegna, se înțelege de la sine că precumpănitoare este corelarea omului cu Antichitatea, dar am păcătui printr-o îngustime de vedere dacă am limita-o fie la reanimarea decorului, fie la realizarea unei paralele între cele două Rome, expresie a doctrinei celor două Adevăruri prin care se manifestă, în acel moment, faptul că creștinismul reia în mîinile sale amenințătoarea lume a istoriei. Adevăratul scop urmărit de Mantegna reiese din decorațiile din *Camera degli Sposi* (Camera Soților) din palatul ducal de la Mantova — omagiu suprem adus de artist acestui neam princiar care îi asigurase posibilitatea de a crea liber. Prințul nu mai este asimilat cu cuceritorul, nu mai este un Cezar ; înveșmîntat în om al cîrmuirii, marchizul de Mantova ne amintește mai degrabă de Cosimo de'Medici. Eroul nu mai este un învingător, după

cum nu mai este nici garantul unei religii. Este omul care asigură viaţa coordonată a cetăţenilor. Faptul că aceeaşi temă a fost reţinută la Ferrara de familia d'Este dovedeşte că Mantegna reflectă o doctrină în curs de cristalizare, doctrina care îşi va găsi ceva mai tîrziu forma scrisă în opera lui Machiavelli. În jurul Prinţului, o familie, chezăşie a duratei unui sistem ; dintre animalele reprezentative pentru un anumit mod de viaţă, vom întîlni cîinele, în speţă dogul — prezent pînă şi în opera lui Velázquez, la picioarele suveranului — vînătoarea fiind un privilegiu al nobilului, ca şi calul sau armele. O dată cu apariţia suveranului, puterea are nevoie de un ţinut şi acest lucru ni-l arată Piero, autorul dublului portret al soţilor Montefeltro. Acest pămînt este descris într-o formă simplificată la Mantova : un ţinut de cîmpii şi de munţi. Vechea stîncă nu mai este aici semnul unei comunicări existente între pămînt şi lumea de dincolo, ci o trăsătură descriptivă ; după cum descriptivă este şi fortăreaţa — *la rocca* — în ce priveşte modurile în care se statorniceşte puterea princiară, fapt care constituie o nouă alunecare a înţelesului aferent semnului stîncii. În sfîrşit, alături de peisaj, figurează reprezentarea cetăţii peste care domneşte prinţul, alt element indispensabil al puterii sale. Prinţul domneşte în umbra arborelui, simbol al tuturor întemeierilor ; dar el creează şi locul autorităţii sale : oraşul înconjurat de ziduri. Mantova este, în plus, un semn complex : el ne aminteşte de Roma — cu Coliseul şi piramida — precum şi de Ierusalim. Oraşul dinastiei Gonzaga nu mai este o mică aşezare întărită, ci o capitală în care, prin graţia suveranilor, o parte din sacrul tezaur al culturii se fixează şi se întrupează în opere, inclusiv în cele ale pictorului. Valoarea semnului este, aşadar, legată şi de rolul pe care pictura îl joacă în prezent.

O ultimă trăsătură trebuie să ne reţină atenţia. În centrul Camerei Soţilor, o cupolă ne prezintă un decor de *putti* înconjurat de episoade ale Fabulei. Antichitatea este prezentă în noul stil ca temă şi nu numai ca materie. S-a remarcat pe bună dreptate că Mantegna dă dovadă de mai puţină libertate atunci cînd îşi propune să reprezinte izolat felurite subiecte ale Fabulei ; arta sa este mai calculată, mai

puțin degajată decît atunci cînd vizualizează valori legate de întemeierea noii ordini politice. Va trebui să treacă multă vreme pînă ce spectatorii — noua societate — vor descifra cu ușurință simbolurile păgîne ; în timpul lui Mantegna, cultura umanistă este încă prea restrînsă pentru ca un joc de recunoaștere vizuală să se producă de la sine [1]. Factorul care, preluat din lumea antică, subîntinde fără ambiguitate dialogul vizual, nu este constituit de erudiție, ci de acceptarea cîtorva valori net diferite de vechile credințe. Marile mituri ale Quattrocento-ului nu se întemeiază pe reinterpretarea erudită a istoriei zeilor, ci prin cinstirea și proslăvirea cîtorva calități umane deduse din experiența personală a fiecăruia și situate, în mod esențial, pe poziții diametral opuse față de vechea înțelepciune a creștinilor. Credinței îi urmează bogăția, iar ordinii lui Dumnezeu — ordinea politică. Limbajul figurativ al lui Mantegna exprimă perfect gîndirea unui om din Quattrocento. Compoziția lui Lorenzetti, fresca *Bunei Cîrmuiri* își află aici antagonistul ei modern. Sistemul a trecut de la stadiul stilizării elementelor anecdotice la un început de integrare a înțelesurilor și a semnelor.

Arătînd cum s-a realizat, în opera lui Mantegna, integrarea Antichității în noua cultură prin subordonarea elementelor figurative față de o reprezentare a ordinii destinului, cred că am scos astfel în evidență unul din principalii factori ai structurilor figurative născute din experiențele întreprinse între 1440 și 1480. La prima vedere ar putea părea paradoxal faptul că am întemeiat această demonstrație pe opera lui Mantegna, care rămîne în multe privințe

[1] Cu patruzeci de ani mai înainte ca Mantegna să-și realizeze decorațiile în stil antic în palatul dinastiei Gonzaga de la Mantova, adică prin 1425—1440, Van Eyck subliniază și el, în așa-numita *Madonă a Cancelarului Rolin*, prin prezența unor capiteluri figurative, unele din semnificațiile simbolice ale operei sale. Or, aceste capiteluri sînt aici medievale atît prin formă, cît și prin iconografia împrumutată din *Vechiul Testament*. Cf. : Galienne FRANCASTEL, *Le Style de Florence*, p. 85.

legată de vechea ordine, şi nu pe opera lui Botticelli. Cum această lucrare nu constituie însă un studiu complet şi cronologic al artei italiene a Quattrocento-ului, ci o încercare de a demonstra procesul prin care se elaborează un sistem figurativ, nu voi căuta să stabilesc aici un echilibru corect între cei doi artişti, în planul istoriei. Studiindu-l pe Botticelli, voi arăta totuşi cum continuă el acţiunea simultană de integrare şi de dezintegrare a semnelor comune ale artei şi cum introduce într-adevăr o ordine de valori noi, fără de care stilul pictural al Occidentului nu s-ar fi consolidat ca atare.

Multe din observaţiile făcute mai înainte în legătură cu Mantegna sînt valabile şi în privinţa lui Botticelli. Bunăoară, prezenţa în opera sa a unor serii întregi folosind vechile obiecte figurative. Nu există vreo diferenţă între *Madonele* create de Lippi către 1440 şi un mare număr din *Madonele* lui Botticelli, datate din perioada 1470—1480, cel puţin în ce priveşte tema şi modalităţile în care pictorul aplică legea prim-planului şi legea cadrului. O altă serie este cea a *Adoraţiei magilor*. E o lucrare în care clanul de'Medici joacă, dacă putem spune astfel, scena Adoraţiei. Această lucrare reia atît tema panoului creat de Gentile da Fabriano, cît şi decoraţiile realizate de Gozzoli în capela aceluiaşi clan. Tehnica figurativă este identică cu cea a lui Piero della Francesca : un montaj al părţilor. Fermecătoarea *Naştere a Domnului* de la Londra, strîns corelată şi ea cu opera lui Piero, ne înfăţişează o ultimă prezentare a tradiţionalului acoperiş de paie al ieslei. Botticelli a dat în această lucrare vechiului limbaj un ultim suflu de viaţă. Din acest punct de vedere, arta sa este înzestrată cu un anumit caracter popular care îi explică fără îndoială — dar numai în parte — farmecul. Ea vădeşte, pe lîngă aceasta, cel mai înalt grad de perfecţiune pe care l-a atins în cîteva domenii stilul tradiţional al primelor generaţii ale Quattrocento-ului.

Cu toate acestea, asemeni lui Mantegna, Botticelli nu poate fi circumscris printr-o definiţie îngustă. Acelaşi om care a pictat *Naşterea Mistică a Domnului* a creat aproape simultan lucrarea *Pietà*, aflată la München. Pictorul abordează aici, într-un chip diferit de cel al lui Mantegna, un

expresionism legat de dezvoltările pietății dramatice a acelui timp. Legat, de asemenea, de anumite reminiscențe ale sculpturii. Nu încercăm să stabilim o relație directă între lucrarea *Pietà* de la Avignon și cea a lui Botticelli, dar este în afară de orice îndoială că amîndouă operele exprimă fascinația exercitată asupra pictorilor de volumele artei statuare tradiționale. Tabloul *Pietà* de la München ne dezvăluie cu strălucire rolul jucat de opțiune în formarea unui stil. Un Botticelli nu pictează în funcție de o anumită capacitate — limitată — de a picta ; talentul artiștilor, cînd sînt cu adevărat mari, este infinit mai cuprinzător decît metodele de care ei se servesc. Nu mijloacele dictează invenția.

Lucrarea *Pietà* de la München rămîne izolată în ansamblul operei lui Botticelli. În ciuda extraordinarei ei calități plastice, nu legăm de ea numele artistului ; ea nu se înrudește cu celelalte opere botticelliene decît prin identitatea anumitor procedee, cum ar fi cutele ude sau caracterul de gravură incizată a fețelor, bunăoară fața Sfîntului Ioan chinuit de patimă, fără a se identifica însă cu expresionistul *spasimo* al lui Mantegna. Amprenta lăsată de maestru asupra detaliilor nu este suficientă pentru a defini un sistem.

În plus, nu există nici o rațiune să nu ratificăm judecata unanimă a atîtor generații și să nu-l căutăm pe Botticelli în operele care au făcut din el unul din puținii creatori ai unor imagini integrate de secole în conștiința colectivă. Spunînd Botticelli, ne gîndim la *Primăvara.* Luată singură, lucrarea nu incarnează demersul creator al artistului. Totuși, ea fascinează pe bună dreptate marele public, în măsura în care constituie un teren de ambiguitate între tot ceea ce este farmec personal în talentul artistului și un anumit număr de valori specifice mediului în care el își începe cariera. Compoziția a fost realizată, către 1478, pentru vila celei mai tineri ramuri a familiei Medici, la Castello. O altă compoziție, *Nașterea Venerei,* care a avut aceeași destinație, a fost pare-se executată cu cîțiva ani mai tîrziu, către 1485. Trebuie să facem o apropiere între aceste două lucrări și panoul în lărgime *Marte și Venus,* care a fost pro-

babil conceput ca panou pentru un *cassone*, dar a cărui inspiraţie este înrudită cu a primelor două. Numărul redus de opere din această serie nu trebuie să ne împiedice să o privim ca fiind reprezentativă. Se cuvine, mai cu seamă, să subliniem faptul că, între cele trei compoziţii amintite, descoperim o evoluţie revelatoare pentru dificultăţile pe care le mai ridica pe atunci transpunerea figurativă a umanismului.

Primăvara conţine un mare număr de figuri şi ştim prea bine că, de două generaţii încoace, eruditii se străduiesc din răsputeri să găsească *adevăratul* înţeles al alegoriei. În realitate, este o copilărie să doreşti să stabileşti *un* înţeles tocmai în cazul acestei lucrări ; deoarece, spre deosebire de opera care ne trimite la legenda creştină şi în care episoadele sînt strict stabilite şi decupate în funcţie de un număr limitat de texte, ne aflăm în prezenţa unei noi concepţii ţintind spre eliberarea artistului de sub povara unor imperative prea stricte, pentru a face astfel din el unul din interpreţii gîndirii de avangardă a vremii sale.

Recitind cu puţină vreme în urmă admirabila lucrare *Vrăjitoarea* de Michelet, am regăsit elemente care, dacă nu ne oferă noi precizări asupra nenumăratelor interpretări posibile ale *Primăverii,* constituie în schimb o foarte precisă indicaţie asupra modalităţilor probabile de integrare a acestei imagini în ciclul umanismului medician în preajma marilor răsturnări intelectuale petrecute la Florenţa pe timpul lui Savonarola şi printre martorii cărora se va număra Botticelli însuşi. A. Varagnac a semnalat mai înainte incontestabilele legături dintre *Primăvara* şi ritualurile funebre din vremea înnoirii. La Michelet, aceste relaţii nu mai sînt precizate la nivelul folclorului, ci chiar în clipa în care tradiţii culturale extrem de erudite, dar socotite primejdioase, sînt pe cale de a fi părăsite, transformîndu-se tocmai în folclor, ceea ce ne aduce un foarte preţios element de informaţie asupra mai multor niveluri specifice izvoarelor creştine şi păgîne ale culturii în ultima perioadă a Quattrocento-ului, niveluri în curs de clivaj şi de asociere.

Despre vrăjitoarea blestemată, alungată de către oamenii de la sfîrşitul Evului Mediu şi refugiată în landă, topită în

natură și devenită „logodnica vîntului", Michelet ne spune că ea a fost „prima floare a lui Satan" din folclorul timpurilor moderne aflat în plin proces de cristalizare. Și el adaugă : „A pătrunde viitorul, a evoca trecutul, a depăși, a chema înapoi timpul care aleargă atît de repede, a întinde prezentul a ceea ce a fost și ceea ce va fi — iată două lucruri proscrise în Evul Mediu". Departe de a fi socotit drept un lucru îngăduit și neprimejdios capacitatea oamenilor de a evalua trecutul sau de a sonda viitorul, Renașterea medicianã nu a integrat istoria și progresul decît cu o nesfîrșită prudență, sub forme ascunse și mai cu seamă selective. Căci, fără să fi rupt cu o sensibilitate alimentată de un mileniu de creștinism, Florența din timpul familiei de'Medici vede primejdiile diavolului în cele mai îndrăgite îndrăzneli ale ei. Ea socotește astfel, înaintea lui Michelet care i-a descoperit adevărul datorită admirabilei sale intuiții, că un cult prea familiar, prea personal, al morților are un iz de satanism. „Prima floare a lui Satan, ți-o dărui astăzi pentru ca să-mi afli întîiul nume, străvechea mea putere — spuse Lucifer Vrăjitoarei. Am fost regele morților." Urmează un minunat text în care se reîntrupează pentru noi unul din aspectele esențiale ale Renașterii. „Vom merge mereu, țintind tot mai sus, tot mai departe și tot mai adînc. Acest pămînt îl măsurăm cu greu, dar îl lovim cu piciorul și îi spunem mereu : ce ai în pîntecul tău ? Ce secrete ? Ce mistere ? Ne înapoiezi, e drept, sămînța pe care ți-o încredințăm. Dar nu ne înapoiezi acea sămînță omenească, acei morți dragi pe care ți i-am împrumutat. Nu vor încolți oare prietenii noștri, iubirile noastre pe care le-am pus aici ? De-ar veni la noi măcar pentru un ceas, măcar pentru o clipă !... Vom ajunge curînd în acea *terra incognita* în care ei au coborît. Îi vom revedea oare ? Vom fi oare cu ei ? Unde sînt ? Ce fac ? Pesemne că sînt robiți foarte, de nu ne dau nici un semn."

Știam dinainte că *Primăvara* ilustra o atitudine mintală răsfrîntă și de poezia lui Poliziano și nu ne îndoiam că era vorba de o viziune, de un vis în care este evocată imaginea veșnicei iubite, întrupate în cercul familiei de'Medici de

cele care au fost primele dragoste ale lui Lorenzo şi ale fratelui său, Giuliano, prototipuri ale omului vremurilor noi pînă şi pe mormintele create cu o jumătate de secol mai tîrziu la biserica San Lorenzo. Găsim tot la Michelet încă două noi precizări : „Este... cu adevărat o cumplită invenţie aceea de a fi scos Sărbătoarea Morţilor din primăvară, de unde o aşeza Antichitatea, pentru a o aduce în noiembrie... cînd toate muncile s-au sfîrşit, într-un anotimp închis şi întunecat pentru multă vreme... În neagra dimineaţă ceţoasă, în seara care se lasă atît de repede... nu ştiu ce slabe voci ne răzbat în inimă... Vai ! Ei au plecat !... Zugrăveşte-mi din nou, rogu-te, aceste chipuri atît de dragi... Măcar de m-ai putea face să le visez noaptea !" Iată izvorul tuturor evocărilor de morţi, al tuturor sibilelor şi al prezicătoarelor de la Endor ale artei moderne, serie discretă, aproape clandestină, avîndu-şi izvorul în *Primăvara,* repede deformată, golită de conţinutul ei veridic, redusă la o facilă evocare a înnoirii.

„Făcîndu-mi portretul, Dante al tău mi-a uitat atributele. Adăugîndu-mi această coadă inutilă, el uită că ţin varga păstorească a lui Osiris şi că am moştenit caduceul de la Mercur." Botticelli îi restituie tocmai figura acestui Mercur şi pune varga lui Osiris în mîinile Venerei. Opera sa nu uneşte astfel numai fabula antică şi legenda creştină : ea le asociază şi gnoza ; ea ne fixează atenţia asupra izvoarelor magice ale Renaşterii, prea uşor ignorate. Cu toate acestea, în atmosfera Quattrocento-ului evocarea morţilor nu depăşeşte nivelul unei ispite. Din acest punct de vedere, *Primăvara* lui Botticelli este un document rar, el ne dovedeşte cît de întinse erau curiozităţile şi cunoştinţele unui timp care, în ultimă analiză, face compromisuri în orice domeniu, fie că este vorba de mit, fie de forma figurativă a spaţiului. Numai la cîţiva ani după ce crease cele două mari tablouri alegorice şi mai mult decît păgîne, chiar gnostice, de la vila Castello, Botticelli va picta, urmîndu-l pe Savonarola, tot atît de desăvîrşita *Naştere a Domnului* de la Londra. Talentul, măiestria, pot învesmînta orice semnificaţii ; numai relaţiile dintre ele ne îngăduie descifrarea. Născut dintr-o meditaţie diferită, considerat fără îndoială

satanic, în ochii timpului, grafismul lui Botticelli slujește în alte lucrări drept suport unor imagini mistice. Un artist nu se poate defini numai prin mîna sa ; el exprimă sub aparențe asemănătoare dezvoltări spirituale pe care o analiză atentă ne îngăduie să le reconstituim. Acesta este momentul în care se stabilește raportul dintre formă și fond, în afara oricărei considerații de realism înțeles, în sens curent, ca o adecvare mai mult sau mai puțin perfectă a operei la ansambluri naturale latente în natură. De altminteri, la Botticelli este mai puțină vrăjitorie și mai puțină gnoză decît poezie și misticism ; mărturia pe care ne-o aduce asupra vremii sale este, o dată în plus, una de integrare și de epurare ; el nu stă niciodată mărturie, în ansamblul său, unui curent aparte.

Primăvara nu vizualizează anumite texte precise, nici anumite evenimente în chip convențional atributive de valori, ci vizualizează, într-un amplu registru, o formă complexă de sensibilitate. Ea ne trimite la fragmente disparate de texte, plutind în memorii, și a căror legătură nu constituie un cod, ci o atmosferă. Pe lîngă aceasta, ea ne trimite în același timp la contextul noii culturi și la formele vii, la comportamentele particulare, pe care anumite cercuri foarte limitate se străduiesc să le transforme în moduri de existență dînd naștere unor valori și unor reprezentări moderne. Ritualurile tradiționale se împletesc aici cu imaginile născute din noua cultură, în măsura în care posedă în comun un caracter noncreștin. Operele îmbracă astfel un sens esoteric și îndrăzneț. Să ne amintim de aventurile lui Platina și de Academia sa, zdrobită de papalitate. O ordine secretă este legată de program : sînt picturi de inițiere. În *Triumfurile* sale, Mantegna se situează mai aproape de vechea cultură, el se referă, atunci cînd își alege temele, la serii mai bine determinate de texte, calcînd corelarea operei sale cu Antichitatea după exemplul relațiilor dintre artă și cultura creștină. La Botticelli, legătura dintre artă și Antichitate este mai laxă, în ciuda aparențelor. Artistul asociază multiple elemente de semnificare, aluzive în raport cu texte precise și asociate pentru prima dată într-o compoziție fără a fi fost vreodată în întregime fixate în scrieri sau legende.

Într-un fel, întîlnim aici în stare pură demonstraţia mecanismelor abia născute ale iluziei, figurativă pentru o asociere a unor fragmente ale realului cu noi elemente de comportament şi de acţiune.

Pentru a-şi realiza planul, dispunînd de un program imaginar într-un fel deschis, artistul a mers pe dibuite.[1] *Primăvara* este fascinantă prin această ezitare în comportamentul creator ; nu îndrăznim să vorbim despre ceva nesigur, dar percepem o gîndire în devenire. Cea de a doua mare compoziţie pictată pentru aceeaşi familie de'Medici — *Naşterea Venerei,* ne arată în ce sens evoluează stilul artistului. Lucrul cel mai izbitor îl constituie reducerea numărului figurilor, corelativă cu simplificarea simbolului. Chiar fără a cunoaşte legenda Venerei, fiecare poate citi acest tablou : naşterea Frumuseţii, apoteoza femeii. O nouă zeitate vine să ia locul celor vechi. Nu este vorba de zeii păgînismului ; căci concepţia modernilor include în egală măsură amintirea curtoaziei medievale. În acelaşi timp cu alegoriile pictorului, poeţii din anturajul familiei de'Medici insuflă o nouă viaţă spiritului cavaleresc. *Naşterea Venerei* de Botticelli este soră cu Angelica şi cu Marphisa. Climatul de la curtea familiei de'Medici nu este numai climatul unor cunoştinţe speculative ; filozofii, un Poliziano şi un Landino, dezvoltă neoplatonismul şi înnoiesc simbolurile astrologice prin erudiţie, dar societatea trăieşte dintr-o cultură intuitivă care reîntrupează erudiţia în viaţă.

Operele lui Botticelli ne emoţionează deoarece au păstrat amprenta acelei sensibilităţi vii care operează, în funcţie de exigenţele figurative şi de nevoile sentimentale, o selecţie în masa uriaşului material aruncat de savanţi în cîmpul imaginarului. Dacă este evident că, de la o compoziţie la alta, reducerea numărului figurilor este făcută cu bună ştire, nu putem, cu toate acestea, trage de aici

---

[1] Asupra semnificaţiei tabloului *Primăvara* de Botticelli, cf. : Pierre FRANCASTEL, *La Réalité figurative, La fête mythologique au Quattrocento,* p. 241 şi *Un mythe politique et social du Quattrocento,* p. 272 precum şi : GOMBRICH, *Botticelli's Mythologies. A Study of the Neoplatonic Symbolism of its Circle,* în *Journal of Warburg and Courtauld Institutes,* 1945.

concluzia că demersul artistului ar fi constat într-o selecție a elementelor asimilabile în vederea unei stilizări. Evoluția nu se manifestă în sensul unei epurări a elementelor disociate, ci în sensul unei transformări a resorturilor viziunii. În fond, *Nașterea Venerei* este un dublet al *Primăverii*, datorită precumpănirii datelor optice asupra unei retorici a semnelor alegorice vechi și moderne. La Botticelli, ca și la Mantegna, stilul se formează nu printr-un grad suplimentar de perfecție adăugat sistemului, ci, dimpotrivă, printr-un calcul echivoc al reperelor. Prima dintre Venere, cea din *Primăvara*, asista la triumful unei divinități secundare ; de astă dată, femeia goală ocupă singură imaginea și nu se mai teme să-și revendice în exclusivitate locul precumpănitor : Venus o înlocuiește pe Sfînta Fecioară, învingătoarea timpurilor vechi.

Întreg acest cerc de inițiați din anturajul familiei de'Medici exaltă femeia, vie în toate spiritele și domnind asupra lor : Simonetta, *Femeia cu flori* de Verrocchio, amantele prinților. Această societate se privește fără văluri, cum tot fără văluri i se arată și Venus. Vedem astfel cum apare un nou obiect figurativ format printr-un efort de apropiere tangibilă a imaginii în raport cu dorințele mediului și prin inventarea unui semn expresiv în imediat pentru realitatea esențială : viața trupurilor care adăpostesc spiritul.

Acest obiect s-a degajat treptat în decursul secolului. Prima încercare am întîlnit-o la Masaccio, legată de o problemă de prezentare a imaginii ; după aceea, formula a fost adîncită de Andrea del Castagno ; au urmat apoi figurile-cariatide ale lui Piero și din aceste figuri s-au născut cele create de Botticelli la începuturile carierei sale și pe care le regăsim atît în cortegiul *Primăverii* sau în tabloul *Pallas îmblînzind Centaurul*, cît și în frescele de la Luvru, comandate de Tornabuoni pentru vila Lemmi. Le regăsim de asemenea în alegoria *Forței*, executată pentru turnirul în care a triumfat Giuliano de'Medici înainte de a muri, ultimă manifestare a descătușatei epoci a culturii născute în casa lui Cosimo și întrupate într-un Lorenzo poet, prieten al spiritelor libere. Toate aceste figuri, drapate și monumentale, dau naștere acelui amestec de neuitat făcut din finețea tră-

săturilor şi precizia de gravură incizată a drapajelor, amestec ce reprezintă prima manieră a lui Botticelli. Combinaţie între o modelare fremătătoare şi un grafism subtil, integrate într-o scriitură inimitabilă prin care se manifestă unul din cele mai mari talente ale istoriei.

Voinţa de a transforma stilul se manifestă, la Botticelli, în faptul că alegoria este desprinsă de orice conexiune excesiv de strînsă cu retorica şi în faptul că figura omenească este eliberată de tradiţionala ei înveşmîntare. Către sfîrşitul vieţii, artistul pictează — de altminteri, în acelaşi timp cu *Naşterea Venerei* — opere în aparenţă contradictorii, dar revelatoare pentru aceeaşi stare de spirit. În lucrarea sa *Calomnia lui Apelles,* Botticelli îşi fixează ca program o transpunere literală a unui text antic de Lucian, despre care se ştie că fusese inspirat de un tablou de Apelles, una din cele mai celebre lucrări picturale ale lumii antice. Deşi ne aflăm la polul opus al datelor din *Naşterea Venerei,* regăsim în această compoziţie aceeaşi figură a unei zeiţe goale, căreia cele cîteva cute ale unui văl transparent nu fac decît să-i sublinieze goliciunea. Pictorul execută pe atunci, simultan, şi celebra lucrare *Derelitta,* imagine a sufletului omenesc exclus de la iniţiere, îmbrăcat încă în veşmintele sale dar încercînd să scape de ele. În această mică schiţă, acelaşi nou mit al iniţierii întru adevărurile lumii umaniste îşi găseşte o figurare tot atît de directă ca şi în *Naşterea Venerei,* cu acea deosebire că este realizată pe alte căi. Este, de asemenea, epoca cunoscutului *cassone Nastagio degli Onesti,* provenind din casa Pucci, în care reapare, într-o formă iarăşi diferită, legată de inspiraţia romanescă a timpului, noua temă, noul mit, noua utopie a regenerării prin noua cultură şi prin cultul femeii, tradiţiile curţilor de dragoste fiind împletite astfel cu cultura umanistă. Şi aici, dezgolirea idealului este trasată ca ţel al viziunii, fără ca nimic să mai rămînă viu din calea anagogică proclamată de Suger şi întrupată încă de stilul franco-burgund al anilor 1420—1440. În acest fel, transformarea paralelă a temelor figurative şi a trăsăturilor regulatoare ale cîmpului figurativ se manifestă din plin la Botticelli, cu acelaşi material de bază ca şi la Mantegna.

În sfîrșit, într-o ultimă operă, *Scene din viața Sfîntului Zenobie*, regăsim într-un ansamblu integrat vechii maniere aceleași figuri drapate în cute, cînd nu sînt decît abia ascunse de un văl. Trebuie oare să credem că Botticelli luase obiceiul de a introduce în atelierul său practica modelului, ori chiar îndrăzneala nelegiuită a modelului gol ? Este mai verosimil să credem că el s-a inspirat din sculptură. O întreagă serie de figuri, anterioare cu aproape o jumătate de secol, își datorează înalta ținută ușurinței diafane a drapajelor. Desiderio de Settignano, Agostino di Duccio și Mino da Fiesole, au fost fără îndoială cei care au deschis calea lui Botticelli. Așa cum reprezentarea unui văl diafan în marmoră constituia o admirabilă mărturie de virtuozitate, tot așa și reprezentarea pe un panou a unei figuri abia ascunse de un văl constituia o reușită tehnică, pe care au făcut-o posibilă progresele metodei lacului transparent împrumutată — în mod atît de paradoxal pentru acest scop antisimbolic — de la flamanzi, care o inventaseră cu scopul de a materializa minunile speculației mistice.

Din acest ansamblu de opere reprezentative pentru căutările neîncetate ale artistului vor rezulta formule menite unor succese diferite. Fermecătoarele figuri feminine subtil drapate vor da naștere artei lui Filippino Lippi, după cum volumele ferme și colțuroase din *Marte și Venus* — sau din *Madona cu Magnificat* — vor genera gustul unei picturi sculpturale stabilind legătura între Piero della Francesca și Michelangelo. Nu ne-am propus să analizăm aici această întrepătrundere a unor formule născute din eforturile imaginative ale creatorilor noului sistem. Ne interesează, dimpotrivă, să confruntăm mai amănunțit înțelesul experiențelor întreprinse în paralel de Mantegna și de Botticelli, în măsura în care ele ne revelează procesul de stabilizare a noului spirit.

În general, Mantegna este mai interesat de integrarea elementelor decît de crearea unor noi semne traducînd în imediat — și exclusiv pe terenul experienței vizuale — o viziune sau o apreciere inedită a valorilor legate de dezvoltările culturii moderne. El este în mai mare măsură legat

de înnoirea imaginii decît de înlocuirea ei ; şi, atunci cînd face apel la reprezentarea directă a noului univers născut din dragostea pentru Antichitate, se străduieşte în mai mare măsură să adune la un loc elemente semnificative decît să găsească semnul unic, denudat, direct, care, rupînd cu metoda obişnuită de descifrare, să ofere spectatorului o surprindere optică imediată, fără văluri, atît în sensul figurat, cît şi în sensul propriu al termenului, a unui adevăr actual. Adevăr care posedă la Botticelli caracterul unei revelaţii, în timp ce la Mantegna se justifică prin abordări succesive. Pentru acest din urmă artist, principalul mijloc de a înfăţişa ochilor naşterea unei noi ordini constă în vizualizarea legendelor creştinismului împletite cu cele ale păgînismului ; pentru Botticelli, această ordine apare dintr-o dată iniţiatului, în întreaga ei simplicitate. Este logic, pentru Mantegna, ca arta să se străduiască să elaboreze noi legi de integrare a unor semne împrumutate atît vechiului fond, cît şi celui modern, cu alte cuvinte, să definească un parcurs vizual revelator pentru intenţiile ultime ale pictorului prin canalul semnificaţiilor fixate în chip tradiţional pe pînză. Pentru Botticelli, dimpotrivă, ultimul cuvînt al tehnicii figurative îl constituie descoperirea unei ordini noi care să poată fi substituită celor vechi.

Trebuie să facem apel la exemplele furnizate de alte sisteme de cifrare ale gîndirii contemporane. În particular, la muzică şi la matematică. În aceste două discipline, care sînt înzestrate fiecare cu un sistem propriu de semne revelatoare pentru dezvoltarea gîndirii interioare a celor care le practică, descoperirea unei *ordini* este şi ea distinctă de descoperirea unei *configuraţii*. Cînd muzica părăseşte vechiul sistem modal pentru a elabora aşa-numitul *plain-chant*, cînd abordează polifonia sau, dimpotrivă, în zilele noastre — seria, ea alege de fiecare dată o ordine care se exprimă, firesc, după aceea printr-o serie de configuraţii, dar care constituie incontestabil un dat prim. Tot aşa, atunci cînd matematica inventează sisteme asemeni analizei sau funcţiilor, asemeni topologiei sau mulţimilor, vedem cum apare o ordine care se exprimă apoi în configuraţii de importanţă inegală dar, în orice caz, cu o arie de cuprindere secundară.

Tot așa, un limbaj figurativ înfăptuiește o mutație de fiecare dată cînd face să apară posibilitatea instituirii unui mod de cuprindere globală a ansamblului senzațiilor și cunoștințelor omenești prin intermediul unei rețele de convenții necunoscute.

Fiind vorba însă de sisteme figurative, nu am putea afirma că ordinea este în chip necesar superioară configurațiilor, întrucît orice imagine figurativă este — în spațiu — configurație. Trăsătura specifică a acestei forme de gîndire și de expresie constă tocmai în aceea că ea se manifestă prin semne care nu pot fi materializate decît într-un loc. S-ar părea că abordăm astfel o problemă a limitelor ; fiecare formă majoră a gîndirii participînd în chip fatal la moduri particulare care le determină pe celelalte, dar întrupînd într-un mod mai aparent una din funcțiile spiritului în mișcare, funcție pe care nu o putem izola pe de-a întregul. Ar fi, de altminteri, zadarnic să ne punem întrebarea cine este mai mare — Mantegna sau Botticelli sau care din doi a făcut mai mult pentru progresul gîndirii figurative occidentale. Singurul procedeu care ne îngăduie să evaluăm mai bine formele în care se manifestă această gîndire, precum și raportul dintre termenii pe care ea îi folosește și substanța ei intelectuală îl constituie studierea paralelă a operelor.

Am demonstrat, cred, că sistemul figurativ anunțat de cele cîteva îndrăzneli ale unei prime generații de artiști a Quattrocento-ului a înmulțit mai întîi încercările de a integra cîteva semne fragmentare selecționate dintre cele vechi, fără a schimba parcursul imaginar care face posibilă descifrarea unui cîmp figurativ și că el a scos astfel în evidență, la început în chip sporadic, posibilitățile de cuprindere imediată a unui univers imuabil ca și mai înainte în constituția sa fizică și niciodată măsurat cu adevărat. În rare intervaluri, el ne apare global, într-o perspectivă cu totul nouă, ca o nouă *ordine*. Ceea ce ne afirmă opera lui Mantegna și cea a lui Botticelli este că reflecția Quattrocento-ului nu culminează cîtuși de puțin, după cum vor să ne facă să credem anumiți cercetători, cu doctrina celor două adevăruri, cu alte cuvinte — printr-o împăcare între ordinea creștină

şi ordinea păgînă. O a treia ordine este socotită de oamenii acestui timp ca fiind la fel de importantă cu celelalte două : este ordinea morală şi socială întrupată în noul sistem de imagini. Pictorii ne aduc mărturia lor atît în ce priveşte această ordine, cît şi în privinţa celorlalte două. Este greşit să spunem că doctrine filozofice sau pur speculative ar fi putut genera arta Renaşterii. După cum greşit ar fi şi să spunem că noul adevăr al Renaşterii este un adevăr ascuns. El este mai degrabă un adevăr dezvăluit ; în orice caz, nu este un adevăr ruşinos. Niciodată un compromis nu a dat naştere unei ordini. Se înţelege de la sine că, o dată cu trecerea timpului, noua ordine pactizează cu vechile ordini şi cu celelalte sisteme ; nu o putem explica însă printr-un dozaj al elementelor trecutului. Un creator se călăuzeşte întotdeauna luînd ca premisă o ipoteză care generează o nouă experienţă.

Mantegna şi Botticelli constituie jaloanele a două etape din procesul prin care generaţia intermediară a Quattrocento-ului a descoperit o nouă ordine figurativă, care nu constă în dispoziţia unor semne detaşate — noi sau vechi — pe pînză ori pe perete, ci în revelarea unui nou raport posibil între om, pe de o parte, şi trecutul şi prezentul său, pe de alta. În ciuda propriei lor reticenţe, noile obiecte figurative elaborate de ei fac parte din cultura umanistă, fie că vizualizează trăsături materiale împrumutate din izvoarele literare sau arheologice ale noii culturi, fie că sînt expresia unor relaţii opuse înţelepciunii seculare a generaţiilor care şi-au aflat hrana spirituală exclusiv în creştinism. Putem spune deci, pe scurt, că am scos astfel în evidenţă rolul primordial al umanismului în constituirea sistemului figurativ născut din dezvoltarea istorică a artei lui Masaccio şi Masolino.

Ar fi, cu toate acestea, extrem de greşit să credem că sistemul s-ar fi dezvoltat exclusiv pe bazele arheologice şi poetice pe care le-am întîlnit pînă acum şi care sînt, în general, reţinute cu o marcată predilecţie. Înainte de a încerca o cugetare mai aprofundată asupra problemelor pe care le ridică deosebirea dintre configuraţii şi ordini, înainte de a relua în alţi termeni problema comparativă a relaţiilor

dintre sistemul figurativ și celelalte sisteme semnificative, mă voi strădui să arăt că Antichitatea nu a constituit unicul izvor al speculațiilor. Descoperirea unor noi forme ale stilului adaptat la nevoile mintale și sociale ale lumii pe cale de a se naște s-a întemeiat în egală măsură pe observarea directă a unei naturi nu eterne sau imuabile, ci aflate și ea în curs de reevaluare.

Cu Mantegna, bogăția și gloria prinților răsfrîng noua lor putere prin crearea unor obiecte figurative care amintesc pe cele ale vechiului repertoriu atît prin natura, cît și prin folosirea lor ; cu Botticelli, transformarea omului descoperă un nou absolut care se întrupează în opere denudate, în care individul își afirmă atît trupul, cît și spiritul. Cu Giovanni Bellini, cea de a doua generație a Quattrocento-ului inventează un nou semn figurativ — peisajul și o nouă apreciere, legată de evenimentele istoriei ei politice, a valorilor pe care societatea își întemeiază cunoașterea lumii exterioare. Vedem astfel cum cultura figurativă a Renașterii se deschide atît asupra Naturii, cît și asupra omului, înainte de a se identifica în cele din urmă, chiar la sfîrșitul secolului, cu Cultura.

Asemeni lui Mantegna, asemeni lui Botticelli, Giovanni Bellini, venețianul, pleacă de la experiențele acumulate de începuturile Quattrocento-ului florentin. Am putea lesne stabili tabloul acelora dintre lucrările sale în care regăsim integrat vocabularul tradițional. Născut pe la 1425, Giovanni a lucrat multă vreme în *bottega* părintească, aflîndu-se însă într-o situație aparent dificilă, deoarece era un bastard. De abia după moartea tatălui său, către 1475, izbuti să-și dobîndească și independența și originalitatea. Prin intermediul atelierului venețian al familiei Bellini, prin intermediul lui Mantegna, cumnatul său, este limpede că Giovanni a fost chiar de la naștere informat asupra tradițiilor. Se înțelege că situarea în timp a operelor lui Bellini este pe de-a întregul ipotetică, întemeiată pe principiile criticii moderne, care clasifică operele în funcție de faimoasele criterii ale dezvoltării și „progresului". Este însă evident că o întreagă serie de opere, cum ar fi *Răstignirea Domnului* de

la Muzeul Correr din Veneţia, cum ar fi *Sfînta Ursula* sau *Răstignirea Domnului* aflată la Milano, ne dovedesc prezenţa unei prime influenţe — cea a unei tradiţii a imaginilor pioase, care începe cu Duccio şi cu Giotto, şi a unei tradiţii mai recente — cea exercitată de Andrea Mantegna. Nu este nevoie să insistăm, ci, mai degrabă, să examinăm felul în care geniul personal al lui Giovanni s-a manifestat în primul rînd în alegerea cîtorva teme în care se afirmă — fără a atrage după sine o radicală răsturnare a semnelor folosite — atît personalitatea sa, cît şi, în acelaşi timp, noi forme de sensibilitate comune religiei şi picturii.

Bellini creează la început o serie de reprezentări în care pietatea se înnoieşte către anii 1460—1480. Pietate legată de chipul lui Isus : *Isus mort, Isus cu sarcofagul, Isus printre îngeri* şi un *Sfîntul Ioan Botezătorul,* în sfîrşit, *Isus binecuvîntînd* de la Muzeul Luvru sînt lucrări interesante printr-o sensibilitate care le leagă de devoţiunea timpului. Un plus de îndrăzneală, de noutate, mai mult în conţinut decît în formă. Gîndindu-ne la *Isus mort* de Mantegna, ne dăm seama că înnoirea pietăţii avîndu-l ca obiect pe Isus este la ordinea zilei, dar şi de faptul că, în jurul anilor 1470—1480, nu există încă o iconografie stabilă corespunzînd acestei înnoiri. Foarte amplă, mişcarea depăşeşte, de altminteri, atît pe Giovanni şi *bottega* familiei Bellini, cît şi pe Mantegna şi chiar hotarele şcolilor italiene, fie luate izolat, fie în întregul lor. Mişcarea cuprinde şi ţările din nord, după cum cuprinde atît sculptura cît şi pictura. Invenţia nu rezultă aici din activitatea personală a artiştilor, orientată ca realizare spre o creaţie figurativă capabilă să se impună prin calităţile ei plastice. Scopul urmărit este învesmîntarea unui program. Am văzut că secolul al XIV-lea a fost dominat de rivalitatea dintre franciscani şi dominicani, manifestă într-o serie de probleme referitoare la chipul în care trebuia să fie practicată religia şi la modalitatea prin care se cuvenea să fie conduse activităţile comune ale unei societăţi creştine. Divinităţii i se acorda pe atunci un loc mult mai puţin însemnat decît sfinţilor şi actelor comemorînd comportamentul lor faţă

de lume. Secolul al XV-lea marchează o întoarcere la devoțiunea cristologică. Putem de asemenea considera că Sfîntul Francisc, redus cu vigoare la ortodoxia romană de către secolul al XIV-lea, își ia acum revanșa. Acest Isus al durerii, acest cadavru viu către care se îndreaptă încă întreaga dragoste a mamei sale și a ucenicului său preferat, Sfîntul Ioan, ilustrează acel *compianto* în care supraviețuiește puternicul val de johannism al profeților Evangheliei veșnice și acel *spasimo* al călugărilor flagelanți. Acest Isus binecuvîntînd, redus la o condiție făcută nu numai din slăbiciune, ci și din ezitare în privința propriei sale misiuni, acest Isus care îl reprezintă pe unul din actorii cărora le erau încredințate rolurile în așa-numitele *sacra rappresentazione* și care prevestește nebunia crucii specifică misticilor spanioli din secolul următor, întreagă această serie care reia, sub raport tehnic, formula lui Masaccio în sensul că ea se străduiește să identifice valorile plastice și conținuturile morale prin corpuri proiectate într-un spațiu deosebit de cel al cîmpului figurativ, este caracteristică pentru o primă formă a talentului lui Giovanni Bellini.

În plus, talentul lui nu se întrupează încă într-un stil, într-o manieră. Mînat de geniul său, cel mai tînăr membru al clanului își încearcă puterile. El și-a propus să exteriorizeze aspecte noi — și cît de ambigue ! — ale credinței creștine ; nu a ajuns încă în punctul în care să poată impune celorlalți *propria sa* reprezentare. Caută, bîjbîie. Să notăm că el nu se mulțumește să se facă ecoul formelor moderne ale pietății populare. Dacă primele sale creații sînt înzestrate cu o prezență vecină cu halucinația, aceasta se datorează faptului că pictorul asociază temelor emoționale ale devoțiunii o formă împrumutată în mod paradoxal din repertoriul antic. Isus mort, acești îngeri uriași care îl susțin, strămoși ai figurilor create de Bernini și ai îngerilor albaștri creați de Manet, copistul său, aceste Sfinte Fecioare și acest Sfînt Ioan au duritatea marmorei. Ei vestesc, de asemenea, *Coborîrea de pe Cruce* de Michelangelo. O nouă serie de figuri sfinte pășește înainte, dînd viață sfinților înțepeniți ai poliptic urilor. În retablul *Sfîntului Vicente Ferrer,* Sfîntul Cristofor ne înfățișează un magistral

studiu de musculatură, care face dintr-o compoziţie altminteri în întregime arhaică o bucată modernă de bravură.

O dată cu introducerea formei sculpturale în stil antic, constatăm şi apariţia acestei noţiuni de „bucată", sortită să aibă un uriaş succes în întreaga artă occidentală pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Giovanni Bellini este iniţiatorul ei uitat. Din punct de vedere psihologic, este o inovaţie capitală, deoarece principiului de fixare a circumstanţelor care fac posibilă identificarea figurilor şi a scenelor îi substituie o altă metodă, care confirmă ampla răspîndire a uneia din tehnicile de temelie ale Quattrocento-ului : suspendarea corpurilor într-un spaţiu autonom. Revenind la Mantegna, el ierarhizează numeroase elemente ale complexului vocabular pe care îl mînuieşte prin intermediul unor împrumuturi din diferite izvoare. Bellini elimină în favoarea unui singur element. În acest fel, mecanismul invenţiei apare în opera lui într-un dublu plan : planul stilului — bucata — şi cel al expresiei — ierarhia părţilor.

La Bellini, această metodă de prezentare a părţii drept întreg constituie una din cheile compoziţiei ; majoritatea Madonelor ca şi a portretelor pictate de el sînt înfăţişate pînă la mijloc, prezentîndu-ne de asemenea toate elementele tactile, tangibile, de semnificare. La drept vorbind, de la începutul Quattrocento-ului încoace, pictura portretului se concentrase în Italia, după exemplul Franţei şi al Ţărilor de Jos, asupra bustului şi de preferinţă asupra profilului. Ideea că individul nu se manifestă printr-o suită de acte, ci printr-un anumit aspect permanent al fiinţei sale se răspîndise încă înaintea lui Bellini, atît pe calea creaţiei statuare, cît şi pe cea a imaginii. Noutatea introdusă de Bellini constă în aceea că el a aplicat această metodă la prezentarea figurilor sfinte. Şi sub acest aspect, modernismul operei sale este evident. El se afirmă mai cu seamă, şi e cazul să o subliniem aici, în numeroasa serie de Madone de care numele său rămîne legat de cîteva generaţii încoace. Nu socotim că valoarea acestei serii ar fi diminuată pentru că — după cum am arătat aici — ea nu s-a născut în plenitudinea ei, rod al unei străfulgerări bruşte de geniu, de sub penelul lui Bellini, ci că ea constituie un caz de aplicare al

căutărilor asupra fragmentului semnificativ, căutări continuate în răstimpul unei generații întregi în atelierele italiene — și nu numai în *bottega* familiei Bellini. Din toate formulele căutate — și chiar găsite — în acest mediu în care eclectismul informației se asociază cu cea mai inedită imaginație, una singură a reușit pînă la capăt. Dacă nu trebuie să-i atribuim exclusiv lui Giovanni acest merit, el este totuși cel care și-a atins scopul datorită calității superioare a talentului său.

Dacă Sfînta Fecioară, așa cum a creat-o Bellini, a apărut drept însuși semnul devoțiunii mariale, e pentru că ea exprimă atît o nuanță de pietate sentimentală reprezentativă pentru formele cele mai răspîndite ale credinței, cît și, în același timp, anumite valori cu totul străine de religie. Paralel cu Venerele lui Botticelli, Madonele lui Bellini întrupează rolul jucat de femeie în noua societate și, cu numai cîțiva ani mai tîrziu, conflictul legat de personalitatea Sfintei Fecioare se va afla în centrul Reformei. Madonele lui Bellini au încarnat de asemenea un aspect al sensibilității occidentale, mai puțin prin conținutul decît prin desăvîrșita denudare a formei lor. Aceste imagini sînt înzestrate cu un caracter direct care le-a constituit în calitate de semn, figurativ nu pentru un element extras din observarea realului, nici pentru o devoțiune oarecare, ci pentru o anumită atitudine intelectuală.

Calitatea lor estetică propriu-zisă constituie condiția absolută a unei lizibilități care nu constă numai în sugerarea unor valori de devoțiune, ci și în înțelegerea directă a calităților plastice și culturale ale vizibilului. Ne aflăm într-un moment în care comenzile picturale nu se mai fac exclusiv pentru confrerii, pentru biserici sau colectivități. Chiar așezată într-o biserică, pe un altar, o Madonă de Bellini are un caracter de intimitate. Dialogul se stabilește la un mod personal între credincios și divinitate prin comunicabilitatea imaginii. Și în acest sens, noul semn exprimă un aspect esențial al epocii, el confirmă în planul pietății ascensiunea individualismului, al cărui instrument de afirmare nu mai este exclusiv Antichitatea. Printr-un curios paradox, aceste imagini pioase ne orientează atît pe calea unei co-

recte aprecieri a resorturilor culturii antice, cît şi spre înţelegerea noului climat religios din care s-a născut Reforma.

Se atribuie în mod curent prestigiului culorii succesul Madonelor lui Bellini. În ceea ce mă priveşte, socotesc că relaţia care există între formă şi culoare nu este aici atît de mult diferită de cea pe care o întîlnim, bunăoară, la Mantegna sau la anumiţi pictori ai şcolii din Ferrara. Ne-am obişnuit într-atît să afirmăm că Veneţia este culoare, încît pierdem din vedere bogăţia primului stil renascentist. Fie că este vorba de *Madona* de la Muzeul Brera, fie de cea de la Bergamo, ne este cu neputinţă să nu considerăm că un anumit lucru esenţial este legat de puterea de expresie a desenului. Asemeni culorii-formă, linia îngăduie detaşarea imaginii dintr-un context figurativ. Grafismul lui Bellini nu este mai puţin subtil decît grafismul lui Botticelli ; el este legat de extraordinarele scrituri ale lui Crivelli şi Tura ; el se acordă cu un savant contrapunct al volumelor şi al suprafeţelor colorate. Nici maniera veneţiană, nici maniera florentină nu pot fi reduse la părăsirea uneia din tehnicile fundamentale ale picturii. Ar fi, cu toate acestea, greşit să credem că Bellini şi-ar fi realizat opera mai cu seamă — dacă nu chiar exclusiv — prin intermediul mînuirii culorii-formă, care nu va apărea cu adevărat ca unic mijloc de expresie decît cu mult mai tîrziu, în opera lui Giorgione şi Tiţian. Nu este mai puţin adevărat că descoperim în opera lui un admirabil simţ al artei în acest domeniu, ca şi în cel al mînuirii volumelor sau al grafismelor de gravură subtil incizată. Mă aflam anul trecut, într-o seară, la Muzeul Correr din Veneţia. *Schimbarea la faţă* de Bellini am găsit-o la capătul oribilei galerii pe care aşa-numita muzeografie modernă a amenajat-o în acest nenorocit muzeu. Ziua era pe sfîrşite, o zi cenuşie de decembrie ; pînza apărea într-o lumină admirabilă, se ilumina dinăuntru, asemeni unei apariţii ; un fel de freamăt al culorii dădea viaţă scenei, din care se degaja o extraordinară poezie. Dintr-o dată, paznicul — a cărui grosolană indiscreţie avea să mă facă să renunţ a vizita în continuare muzeul — aprinse lumina : neonul ! Tabloul *dispăru,* redus la valoarea unui document fotografic. Muzeul Correr este unul din locurile în care

putem vedea cu maximum de evidență barbaria unei anumite doctrine a Muzeului, doctrină care neagă pictura. Această trecere, acest mister al celor două lumi — a divinului și a omenescului, acest tremur al viziunii care traduce în același timp emoția sufletului și realitatea atmosferică a lagunei — constituie una din minunile picturii occidentale. Ea rezultă în mai mare măsură din mînuirea inspirată a luminii, decît din folosirea culorii, în sensul pe care îl atribuie acestui termen pedanții caraghioși, adică toomai cei care pretind că „explică" o capodoperă fără a fi în stare nici măcar să o prezinte ca lumea !

În ultimă analiză, lucrările lui Bellini ascund în sine întreg misterul și întreaga realitate a Veneției, după cum ascund atît admirabila încercare făcută de Veneția pentru a aduna toate frumusețile și toate tehnicile universului, cît și dorința ei înflăcărată de a se prezenta ca oglindă a propriei făpturi. Această natură, lărgită și în același timp particulară, nu irupe numai la Bellini, în punctul de cotitură al unei viziuni cvasimistice : ea constituie materia unui nou mod de figurare, întemeiat de astă dată pe analiza fenomenelor la nivelul sensibilității individuale și nu la nivelul unei proiecții figurative ilustrînd valori comune, așa cum se întîmplase pînă atunci. Se pune astfel întrebarea de a ști dacă, dezvoltîndu-se, un stil nu încetează la un moment dat sa se mai confirme pe sine, pentru a deschide calea unui alt proces evolutiv, care să dea la rîndul lui naștere unui nou stil.

Giovanni Bellini nu a inventat desigur peisajul ; el nu a fost primul pictor care a încercat să introducă acest element de semnificare în noul limbaj figurativ. Obiectul figurativ pe care îl constituie peisajul nu trebuie privit, în opera sa, drept o descoperire în sensul strict al cuvîntului. Cu toate acestea, putem să ne punem întrebarea dacă nu aflăm aici o situație analogă cu cea pe care am întîlnit-o în opera lui Masaccio. Un vechi element devine din nou, printr-o alunecare a folosirii și a înțelesului, suportul unui sistem inedit de înțelegere și, o dată ce a căpătat calitatea de semn, deschide la rîndul lui o foarte amplă perspectivă de speculație intelectuală legată de mînuirea unei forme

de prezentare devenită între timp obişnuită. Prima problemă constă, aşadar, în a şti dacă mînuirea peisajului ne apare în opera lui Bellini substanţial diferită de cea pe care am întîlnit-o la un Lorenzetti, la un Maestru din Flémalle, la un Masaccio sau un Uccello.

Procedînd aşa cum am făcut pentru a desprinde înţelesul cîtorva alte semne, voi arăta simultan în ce constă noul utilaj folosit de Bellini şi în ce anume instrumentul care se dezvoltă în mîinile lui introduce în pictura vremii un nou proces de adaptare şi apoi de mutaţie.

Peisajele lui Bellini sînt peisaje compuse dintr-un anumit număr de elemente asimilabile cu articulaţiile unei gîndiri. Aceste elemente ne trimit la o serie de semne convenţionale care se numără printre cele mai adînc înrădăcinate în tradiţie : grota, stînca, oraşul, acoperişul, ieslea etc. Consultînd faimosul album de crochiuri de Jacopo Bellini, păstrat la Luvru, în care întemeietorul dinastiei a înregistrat, către 1440—1470, o serie de idei destinate unor compoziţii, ne dăm perfect de bine seama de materialul iniţial pe care îl foloseşte cu bună ştire Giovanni. Recunoaştem în el un material comun în acea epocă pentru întregul Occident.

Bellini face pe scară largă apel la acest prim material de obiecte figurative, întemeiate pe o realitate naturală într-un fel — de gradul doi. Asemeni predecesorilor săi, el procedează la operaţii de montaj fără a pune în discuţie raportul dintre semn şi natură. Nu voi face decît să citez cazul stîncii, folosită cel mai des sub formă de grotă, aşa cum se întîmplă, bunăoară, în *Sfîntul Francisc primind stigmatele*. Dar stînca cunoaşte în opera sa şi alte forme, precum şi, firește, alte folosiri. Ea se prezintă adeseori, la fel ca în creaţia lui Mantegna, sub înfăţişarea unui sol ferm şi bombat, ca un fel de soclu. În scena *Răstignirii Domnului*, bunăoară, stînca este folosită ca substitut al estradei pe care se desfăşoară o paraliturghie. Am întîlnit un exemplu în acest sens pe verso-ul retablului Montefeltro şi, în aceeaşi epocă, Fouquet construieşte întreaga serie a miniaturilor sale de la Chantilly întemeindu-se pe o schemă de com-

poziție analogă, în care estrada misterelor slujește drept suport unor scene de *plein air*.[1] Acest obicei este legat de moravurile contemporane și de o vizualizare pe care o putem numi teatrală, deși ea este anterioară apariției scenografiei propriu-zise, născute din speculațiile Quattrocento-ului înainte ca secolul al XVI-lea să pună din nou la loc de cinste teatrul antic, după cum o vedem în celebrele compoziții atribuite lui Laurana. Corelat cu înălțarea scenei cubice, noul mod de prezentare este legat de viața curților ; el nu este încă familiar decît anturajului cîtorva foarte rare cercuri cultivate, cum ar fi cele de la curțile din Urbino și Ferrara ; la Veneția, noul mod de prezentare nu s-a aclimatizat încă. Nu trebuie să căutăm deci o legătură între Bellini și un sector al invenției care nu va duce decît mai tîrziu la dezvoltarea noului teatru. Cu toate acestea, ne aflăm în momentul în care sistemul figurativ încetează să se mai dezvolte pe temeliile sale inițiale pentru a da naștere unor noi ipoteze.

Un al treilea mod de prezentare a stîncii îl constituie podiumul, așa cum ne-o arată *Schimbarea la față*. Bellini îl urmează aici pe cumnatul său Mantegna. După cum îl urmează și atunci cînd ne prezintă un *Isus în grădina de pe Muntele Măslinilor*, îngenuncheat pe o stîncă jucînd rolul unui scăunel de rugăciune, pe care o regăsim, materializînd aceeași scenă, și la Mantegna. Cu toate acestea, nu depășim aici limitele metodei de asociere a semnelor înscăunată pretutindeni în Europa de un secol încoace. Raportul dintre real și imaginar nu este aici alterat, după cum nu apare nici vreo reprezentare nouă a naturii.

---

[1] Doctrina unei perspective liniare nu este cu regularitate respectată nici de Fouquet pe la 1450, nici de artiștii italieni sau de cei din Țările de Jos pe la 1430 (cf. pp. 158—165). Întors între timp din Italia, artistul folosește simultan numeroase sisteme de punere în perspectivă prin combinarea liniilor de fugă și a liniilor de orizont. El recurge paralel la prezentări scenografice care ne trimit la podiumul misterelor (asemeni lui Piero della Francesca în dipticul de la Urbino, p. 50). Nu există nicăieri în Quattrocento o metodă figurativă și proiectivă însușită.

O altă serie ţinînd de acelaşi nivel este constituită de reprezentarea oraşului. Aşa cum există diferite categorii ale stîncii — calotă stîncoasă, grotă, podium, legate cînd de valori descriptive pentru moduri de prezentare, cînd de valori imaginare, tot aşa ne aflăm simultan atît în real, cît şi în imaginar în diferitele serii în care oraşul este rînd pe rînd Roma şi Ierusalimul, *rocca*, temelie a puterii prinţilor, aşa cum o vedem în *Camera degli Sposi* pictată de Mantegna — dar la Veneţia nu există seniori, oraşul medieval fortificat, ori modesta aglomeraţie sătească. [1]

Atunci cînd Bellini distribuie turnuri sau ruine în compoziţiile sale — Mantegna extrăsese înaintea lui simbolica celor două Rome — atunci cînd redistribuie un fond de coline sau de arbori — în care flamanzii aşezaseră dinainte corbul şi pe care Piero le şi utilizase pentru a concretiza stăpînirea unui ţinut, el nu adaugă nimic sistemului. El face un tablou, nu făureşte un mijloc de expresie, un stil. În schimb, atunci cînd caracterizează în trăsături precise, prin alegerea priveliştilor şi prin confruntarea lor, o apreciere a activităţilor coordonate ale omului într-un anume ţinut, el se referă la un cadru natural şi înscrie de asemenea în compoziţiile sale principii care subîntind în acea epocă politica Veneţiei. Se pune atunci întrebarea de a şti dacă Bellini dezvoltă sau deviază sistemul.

---

[1] În ceea ce priveşte diferitele tipuri de stîncă la Giovanni Bellini, mă gîndesc la *Rugăciunea din grădina Ghetsimani*, de la National Gallery din Londra, precum şi la cele două tablouri de la Muzeul Correr din Veneţia : *Răstignirea Domnului* şi *Schimbarea la faţă*. Un bun exemplu de *rocca* ni-l prezintă *Madona cu Pruncul*, tot la Londra, în care scena se petrece pe un parapet, sau *Botezul Domnului* de la Vicenza. Pentru oraş, mă gîndesc, bunăoară, la cele două tablouri de la Academia din Veneţia : *Madona cu Pruncul, Sfîntul Ioan Botezătorul şi o sfîntă* şi *Madona cu Isus mort*. O compoziţie deosebit de interesantă deoarece grupează un mare număr de elemente o constituie lucrarea *Sfîntul Francisc primind stigmatele*, aflată în colecţia Frick de la New York, precum şi lucrarea *Sfîntul Ieronim* de la Washington. Interesantă, de asemenea, *Învierea Domnului* de la Berlin. Găsim în sfîrşit interesante peisaje comportînd imagini din munca cîmpului în *Schimbarea la faţă* de la Neapole şi în *Madona pe pajişte*, aflată la National Gallery din Londra.

În timp ce în restul Italiei, tipul precumpănitor de peisaj este cel dominat de *rocca*, cuibul de vultur feudal, în domeniul venețian, așa cum ni-l arată Bellini, precumpănește valea liniștită, acoperită de culturi, dominată de un oraș înfățișat mai degrabă ca un centru de viață decît ca o amenințare. Orașul este prezentat, bineînțeles, cu zidul și turnul său, cu clopotnița sa, dar și cu podul ca loc ce coordonează activități rurale. Întîlnim, de asemenea, cătunul, ba chiar umila capelă izolată pe munte. Vedem și rîul brăzdat de bărci ; rîul care, în șesul Veneției, continuă laguna ca drum obișnuit de trecere. Situația descrisă nu este, cu toate acestea, aceeași cu cea specifică Sienei în opera lui Lorenzetti. La Siena, orașul este în legătură nemijlocită cu ținutul rustic înconjurător, îi slujește drept tîrg, se circulă direct dintr-unul într-altul ; la Veneția, ținutul cîmpenesc este o posesiune aflată pe Uscat și trăind într-un alt ritm. Este, de altminteri, o posesiune de dată recentă.

Veneția, care fusese secole de-a rîndul un oraș exclusiv maritim, s-a văzut în cursul secolului al XV-lea nevoită să-și pună problema cum să se apere dinspre Uscat. Și aceasta nu numai din rațiuni de securitate militară, ci și din rațiuni economice. Accentuarea concurenței în Mediterana, dificultățile care se iveau pe îndepărtatele căi ale comerțului maritim i-au amenințat prosperitatea încă din 1308 și apoi către anul 1380. De două ori la rînd, o mare dezbatere a fost pe atunci inițiată în Republică, punîndu-i față în față pe partizanii politicii tradiționale — întărirea puterii maritime, a arsenalelor și bazelor, precum și fortificarea orașului cît mai aproape de mare — și pe partizanii unei acoperiri lărgite dinspre Uscat. Stăpînirea unor importante domenii pe continent atrăgea în chip fatal după sine stabilirea unui nou echilibru lăuntric al orașului. După dezbateri dramatice, partizanii Uscatului cîștigară partida, dar opoziția nu a dezarmat și, în jurul anului 1480, problema organizării domeniului terestru al Veneției concentra toate energiile. Pe de o parte, Bellini prezintă astfel publicului său aspectele descriptive ale unui domeniu angajat pe calea unei

extinderi continue şi asupra căruia trebuie să domnească noua ordine veneţiană şi, pe de altă parte, el slujeşte partida care militează în favoarea transformării oraşului maritim într-o putere în egală măsură continentală. [1]

Problema ridicată pretutindeni — şi mai cu seamă la Florenţa — sub forma unei opoziţii între liniştea ţinutului rustic — *ruris amaena* — şi tumultul oraşului îmbracă aici un alt aspect. Madonele lui Bellini domnesc asupra unui pămînt căruia i se cere să sporească potenţialul de activitate şi bogăţia oraşului. Ţăranul care îşi vede de munca cîmpului — vom nota, de altminteri, micul număr de personaje prezente în peisaj — constituie o imagine insolită, dar plină de sens. Atunci cînd, într-o *Madonă,* vedem de o parte şi de alta a unei perdele-baldachin două *vedute* dintre care una ne înfăţişează o cetate, iar cealaltă un sălbatic ţinut cîmpenesc, juxtapunerea acestor două episoade constituie ca atare un semn. Întîlnim de asemenea, uneori, opoziţia între oraşul aşezat pe malul unui lac sau pe malul unui rîu şi *rocca* feudală, simbol al vechilor puteri senioriale abolite de Republică, ceea ce ne arată, de astă dată, opoziţia dintre două concepţii de ocupare a pămîntului, izvor al puterii şi al bogăţiei. Veneţienii din acea vreme au nevoie să-şi dovedească lor înşişi că stăpînirea uscatului este un izvor de bogăţie prin agricultură. Desăvîrşita organizare a Uscatului nu se va încheia, să n-o uităm, decît la mijlocul secolului al XVI-lea, cînd noua aristocraţie a averii îşi va crea domenii în afara Oraşului. Pe vremea lui Bellini, nu se ajunsese încă atît de departe şi ar fi inexact să-i interpretăm operele într-un mod prea radical.

Este, cu toate acestea, interesant să constatăm că prezentarea ţinutului rustic aşa cum apare el contemporanilor,

---

[1] Asupra consecinţelor culturale ale răsturnării treptate a politicii veneţiene pe parcursul a două secole întregi — al XV-lea şi al XVI-lea, cf. studiile recente: *Carpaccio,* 1953, şi *La Civiltà delle Ville venete,* de M. A. MAURARO. Aceste lucrări circulă sub formă de texte roneotipate (conferinţe ţinute la Hertziana din Roma şi la Smith College din Northampton, 1963 şi 1964). Cf. de asemenea, Giuseppe FIOCCO, *Alvise Cornaro. Il suo tempo e le sue opere,* Vicenza, 1965.

în termeni de conflict, îmbracă cel mai des la Bellini aspectul unui cuplu de elemente. Nu se stabilește nici o opoziție formală între cele două imagini ale ținutului rustic care apar de o parte și de alta a perdelei întinse în spatele Sfintei Fecioare. Distincția făcută include semnificarea și observăm o dată mai mult că legătura dintre părți este cea care determină lizibilitatea, care conferă locului înțelesul său și care dictează împărțirea suprafețelor figurative. Oraș modern și oraș medieval, fortăreață și tîrg, oraș și sat, vale și stîncă, coline și rîuri, deșert și loc locuit — aceste cupluri regulate denotă o modalitate de înțelegere, un demers al spiritului. Sistemul de scriere și alegerea temei sînt legate între ele. Trebuie să insistăm asupra acestei tehnici a gîndirii care explică alegerea metodelor folosite pentru elaborarea unui nou obiect figurativ, care este, ca întotdeauna, un obiect de civilizație.

Un exemplu simplu ne este oferit de *Sfîntul Ieronim*. Iată-l pe sfînt împreună cu leul său, căruia îi face morală ; sfîntul și leul sînt în deșert. Dar, în același timp, un alt colț al compoziției ne înfățișează un ținut fecund și cultivat. Sensul este limpede : învățătura dată de Sfîntul Ieronim, principiile lui de viață postulau refuzul vieții civilizate. Natură amenințătoare și natură îmblînzită, acea *terribilità* a deșertului — dar și a învățăturii sfîntului — și blîndețea rodnică a vieții active ; aceste cupluri implică și opoziția dintre învățăturile credinței și comoditățile vieții terestre ; după cum implică și făgăduința fericirii pentru oricine urmează poveștele înțeleptului. Viață cotidiană și viață a spiritului. Într-un alt *Sfînt Ieronim*, un arbore mort și corbul constituie evident acel *memento mori* care reprezintă resortul religiei creștine instituționalizate. Opoziția se îndreaptă aici în alt sens decît cel dintre viața agrestă și viața orășenească. Ea scoate în evidență fragilitatea valorilor care subîntind organizarea oricărei societăți.

O *Răstignire a Domnului* ne prezintă, în sfîrșit, un personaj călare străbătînd cîmpia fertilă și observînd muncile cîmpenești ale țăranilor fără a lua însă parte la ele, în timp ce, mai departe, scena Răstignirii ne prezintă permanența

dramei destinului. Raportul nu mai este aici unul exclusiv bilateral, ci unul cu trei dimensiuni, ca să spunem aşa. Constatăm însă de îndată că, din cele trei reprezentări, cea a Calvarului este redusă la formule pe de-a întregul convenţionale, la lucruri văzute mai înainte, în timp ce celelalte două se articulează, dimpotrivă, într-un mod nou una în raport cu cealaltă. Imaginea călăreţului trecînd printre cîmpii este, într-un fel, reprezentativă pentru propriul nostru demers de cititor atunci cînd ochiul circulă pe suprafaţa unui tablou pentru a-l descifra. Ea concretizează parcursurile imaginare pe care le-am descris mai înainte. Ea subliniază o activitate precisă a intelecţiei figurative : o voi numi — *ambulatio*.

Merită să zăbovim asupra acestui personaj care parcurge cîmpul figurativ fără a se integra în el, asupra acestui *martor* detaşat al spectacolului, pe care îl vom regăsi, cu o generaţie mai tîrziu, în opera lui Giorgione ca unul din principalele resorturi ale figurării. Depăşim cu el sistemul tradiţional de legătură care opune certitudinile credinţei celor ale simţurilor, stabilind un echilibru între două adevăruri, expresie a unei singure certitudini. Călăreţul care trece printre cîmpuri este un individ care dă formă universului pe care îl parcurge ; asemeni omului modern, veneţianul contemporan cu pictorul şi Bellini însuşi structurează atît cetatea, cît şi cadrul material al activităţilor lor. Un nou cuplu apare, legînd însă de astă dată nu reprezentări imaginare, ci gîndirea speculativă, pe de o parte, şi acţiunea comună înfăptuită de o societate în univers, pe de alta.

Pentru a înţelege legitimitatea unei interpretări care atribuie unor relaţii imaginare o asemenea valoare, reprezentativă pentru ţelurile speculative şi practice ale unei civilizaţii, cel mai bun lucru ar fi să confruntăm cu experienţa lui Giovanni Bellini, pictorul care a introdus relaţii reprezentative pentru o nouă epocă istorică prin mijlocirea peisajelor tratate în cadrul unei ample înnoiri a principiilor figurative ale Occidentului, exemplul unei alte creaţii a spiritului omenesc, materializată într-o acţiune metodică asupra naturii şi întrupată după aceea şi în plăsmuirea unor opere semnificative. Cartea pe care Pierre Grimal a consa-

crat-o cu cîțiva ani în urmă grădinilor romane ne descrie istoria unui fenomen asemănător de ordonare paralelă a spiritului și a cadrului de viață, cu acea diferență că, în cazul Romei, un sistem de civilizație s-a manifestat prin faptul că a amenajat fără încetare, de-a lungul secolelor, mediul material înconjurător al societății, în timp ce în cazul lui Bellini reprezentările au rămas de domeniul imaginarului. Cu toate acestea, obiectul figurativ pe care îl constituie la Bellini semnul peisajului a dat naștere unei lungi suite de imagini și de reprezentări, care nu au jucat un rol neglijabil. În timp ce celelalte semne inedite care au constituit pînă acum obiectul atenției noastre sfîrșesc, în ultimă analiză, prin a ne sugera cugetări, cu alte cuvinte — compromisuri între valorile admise dinainte de corpul social al momentului și aceasta indiferent dacă este vorba de imagini pioase exaltînd rolul de intercesiune al Sfintei Fecioare sau al lui Hristos, ori de imaginile care vădesc o voință de împăcare între cultura umanistă și tradiția creștină, cuplurile opoziționale ale peisajului compus introduc relații anticipînd certitudinile viitoare. Ele arată, prin anticipație, pe ce cale vor angaja păturile conducătoare viitorul apropiat și chiar un viitor îndeajuns de îndepărtat. Or, dezvoltarea diferitelor tipuri de grădini în societatea romană a jucat și ea același rol de releu, rînd pe rînd informat de credința comună și orientînd apoi destinele comune.

P. Grimal a arătat că amenajarea naturii juoase un rol capital în diversele faze din dezvoltarea civilizației romane. La Roma, natura nu se reduce numai la uriașele *latifundia* din care bogătașii își trăgeau puterea și averea fără a locui pe moșiile respective : ea cuprinde și reședințele urbane și provinciale în care s-a afirmat un stil de viață. Încercarea lui P. Grimal este cu atît mai pasionantă cu cît grădinile au dispărut toate, fiind o formă cu un caracter prin definiție efemer. Oricît de fragmentară ar fi cunoașterea noastră în materie de istorie a picturii, avem cel puțin în fața ochilor opere legate de un mediu precis și aproape lizibile, dacă nu chiar în starea lor primitivă. Unul din marile merite ale lui P. Grimal este de a fi înțeles, pe de o parte,

că se puteau găsi izvoare de informaţie în afara tradiţiei scrise şi, pe de altă parte, că o activitate asemeni celei a grădinarilor ne îmbogăţeşte cunoştinţele atît asupra artei de a trăi a Romei antice, cît şi asupra sistemelor ei de gîndire. Vom reţine mai cu seamă două lucruri din frumoasele lui analize. Grădinile romane au fost create — şi iubite — deoarece ele concretizau o anumită reprezentare intelectuală a universului ; aceste grădini şi-au jucat din plin rolul deoarece s-au găsit, în mai multe perioade, artişti — fie poeţi, fie mecenaţi, fie grădinari — pentru a materializa aspiraţiile, nevoile difuze ale unei societăţi care nu intră în stăpînirea acestor valori decît în măsura în care ele îşi află expresia integrată într-un sistem, oricare ar fi el, dar nu în chip necesar într-un discurs.

O lucrare care concentrează o materie privind peste două milenii de istorie intelectuală nu poate fi rezumată. P. Grimal a plecat de la Homer, arătîndu-ne cum două tipuri de natură apar în tradiţie chiar la începuturile culturii. Întîlnim ceea ce P. Grimal numeşte grădina rodnică, livada din Feacia, în care fructele urmează, fără întrerupere, fructelor, unde domneşte o toamnă veşnică, unde, îndată ce s-au deschis pe ramurile pomilor, florile se prefac în fructe : pere, rodii, mere, măsline, smochine şi struguri, toate mai frumoase decît le-a făcut natura şi alcătuind împreună un paradis. Această tradiţie duce la bătrînul din Tarent de Virgiliu. Celălalt aspect este cel al lăcaşului divin, este peştera lui Calipso : „Grădina cu peluza ei, cu viţa agăţătoare, cu boschetele în care păsările îşi fac cuibul în chiparoşii plăcut mirositori, în arini şi în plopi. Deşi nemuritor, Hermes nu s-a putut împiedica s-o admire". Ceea ce admiră el, adaugă P. Grimal, este mai puţin frumuseţea naturală a priveliştii decît efectul de artă pe care ea îl prezintă. „Natura în slujba zeiţei se disciplinase de la sine, înfrumuseţată, prin artificiu şi simetrie." [1]

---

[1] Pierre GRIMALL, *Les Jardins romains à la fin de la République et aux deux premiers siècles de l'Empire. Essai sur le naturalisme romain*, Paris, 1943, pp. 69 şi 279.

Muncile și Zilele, Locul miraculos presupun două poluri de reprezentare a naturii : grota și valea cultivată. Să notăm faptul că ele constituie tocmai cei doi termeni extremi ai peisajului bellinian. Să nu simplificăm însă peste măsură. Un alt termen al celor două alternative nu ne conduce, în lumea antică, la lăcașul divin și pașnic, deși inspirînd respect și chiar o anume teamă, ci la pădurea sfîntă, așa-numitul *lucus*, pădurea amenințătoare în care omul se rătăcește. Pădurea sfîntă este lăcașul groazelor legate de Regele lelelor și, în același timp, locul misterios în care regele Numa se duce s-o consulte pe nimfa Egeria. O ambivalență fundamentală se leagă întotdeauna de reprezentările naturii, depozitară simultană a tuturor valorilor imaginate de muritori.

Un enorm bagaj de reprezentări se constituise în timpul Antichității și, spre sfîrșitul perioadei elenistice, el se află la dispoziția civilizațiilor mediteraneene. Momentul legat, din punctul nostru de vedere, în chipul cel mai direct de dezvoltările Renașterii este momentul în care societatea Imperiului Roman realizează o asociație între bogăția elenismului și formele specifice ale civilizației romane. Pe vremea lui August, stăpînii lumii au început să creeze la Roma și în jurul ei un ansamblu de edificii menite să slujească drept ilustrare a gîndirii lor morale și politice. Ei înălțară un cadru de viață în care se materializează voința lor de a stăpîni, atît pe cale fizică, cît și pe cale intelectuală, totalitatea lumii. S-a petrecut o adevărată „apropriere" a universului oamenilor și al zeilor. Ultimul termen al acestei voințe își va afla, într-o bună zi, expresia în celebra vila Hadriana atunci cînd, în cîmpia romană, au fost adunate toate priveliștile și așezările celebre ale universului, începînd cu Gimnaziul și Academia de la Atena și sfîrșind cu Poecilium din Alexandria. Știm de altminteri că obiceiul de a reproduce în grădini priveliști clasice era dintre cele răspîndite. Pe colina Esquilin se afla un peisaj homeric din *Odiseea*, arătînd privitorului cu ajutorul unor tufe tăiate de merișor priveliștea lui Orfeu fermecînd fiarele ; *Amaltheum*-ul lui Atticus reproducea acolo o idilă dionisiacă în care figura de asemenea grota și stînca ei, în mijlocul unei păduri

de platani crescuţi pe malul unui pîrîu. Punerea în scenă a miturilor constituia una din metodele cele mai curente, care oferea spectatorilor o plăcere senzuală şi, în acelaşi timp, intelectuală, comparabilă, în fond, cu plăcerea pe care ne-o produce nouă, oamenilor lumii moderne, de la Renaştere încoace, lectura tablourilor. Ca şi în cazul unei grădini, în faţa unui tablou este posibil un fel de parcurs intelectual, un fel de *ambulatio*. Joncţiunea dintre o activitate intelectuală şi o funcţie figurativă este astfel atestată de existenţa unor moduri diferite — de la epocă la epocă — de materializare a gîndirii, creatoarea unui raport între natură şi viaţă şi acţionînd asupra aspectului lucrurilor dacă nu poate să le modifice esenţa. [1]

Nu constatăm numai prezenţa unor evidente paralelisme între funcţia îndeplinită de arta grădinilor la Roma, pe de o parte, şi arta de a picta în Quattrocento, pe de alta : mai mult decît atît, sîntem izbiţi de alte coincidenţe. Şi, în chip cu totul special, de rolul jucat în întreagă această dezvoltare tocmai de elementele pe care le-am întîlnit pretutindeni ca fiind una din bazele cele mai stabile ale gîndirii figurative renascentiste : citäm în acest sens grota şi stînca. P. Grimal ne aduce aici o nepreţuită mărturie. Dacă în latină, grădină se spune *hortus*, în textele privitoare la arta grădinilor se vorbeşte întotdeauna de *ars topiaria*, iar tehnicianul însărcinat să realizeze un *hortus* se cheamă *topiarius*. Vom întîlni cu mult mai tîrziu cuvîntul *hortulanus*, care este într-o latină stricată termenul desemnîndu-l pe omul care îngrijeşte de *hortii*, grădinile de zarzavat, cu alte cuvinte — cultivatorul de zarzavat. „I-am adus laude — spune, dimpotrivă, Cicero fratelui său în anul 54 — *topiarius*-ului. A îmbrăcat totul în iederă, atît terasa pe care se înalţă vila, cît şi spaţiile dintre coloanele promenadei, în aşa fel încît, în cele din urmă, statuile greceşti au aerul de a practica *ars topiaria*, de a vinde iederă." Mai tîrziu, precizînd realizările acestei *ars topiaria*, un alt text va spune că, în acele zile, chiparoşii sînt tunşi şi se fac din ei alei pentru a reprezenta vînători, tablouri, flote întregi.

---

[1] Pierre GRIMAL, *op. cit.*, pp. 58, 76, 92 şi urm.

În sfîrșit, Vitruviu scrie : „S-a ajuns să se ornamenteze promenadele, din pricina spațiului oferit de lungimea lor, cu tot felul de *topia* reprezentînd imagini extrase din caracteristicile bine definite ale anumitor privelişti. Sînt pictate astfel porturi, promontorii, țărmuri, izvoare, canale, sanctuare, păduri sfinte, munți, turme, livezi." Vitruviu insistă de asemenea asupra caracterului individual și bine definit al obiectelor reprezentate, deoarece această manieră de a figura specificul, particularul fiecărei privelişti se înrudește cu stoicismul și se opune platonismului, care nu se interesează decît de general, de idei. Reabilitînd particularul, *to idion*, cultura romană, care își apropriază în timp și spațiu rămășițele universului, urmează deci principiile stoicismului. Și, făcînd-o, ea înrîurește destinele figurative ale lumii occidentale într-un chip pe care nici nu l-am bănuit pînă acum. [1]

Toate aceste locuri, toate aceste privelişti particulare, dar și tipice în același timp, le-am recunoscut : sînt obiectele noastre figurative, transmise de Bizanț și de Evul Mediu. Ar lipsi, cu toate acestea, o verigă dacă lucrarea lui P. Grimal nu ne-ar fi înfățișat-o. Aflăm, într-adevăr, din această carte că *ars topiaria* a fost creația unui om și că această formă de reprezentare a aspectelor semnificative ale universului se regăsește în dezvoltările ulterioare ale picturii, în speță, în stilurile de la Pompei. Citim, într-adevăr, în *Istoriile naturale* ale lui Pliniu, următorul pasaj care ne face să înțelegem dezvoltarea acestei *ars topiaria* : „Nu trebuie să-l lipsim de gloria ce i se cuvine pe Ludius, din epoca divinului August. El a fost primul care a imaginat un gen fermecător de pictură murală, vile, porticuri și decoruri de grădini, păduri sfinte, boschete, coline, bazine, canale artificiale, cursuri de apă, țărmuri de mare, potrivit dorințelor fiecăruia, cu felurite siluete de oameni mergînd pe jos sau în barcă ori îndreptîndu-se pe uscat către vile, călare pe măgăruși sau urcați într-un vehicul, și iarăși oameni pescuind, prinzînd păsări, vînînd, ba chiar culegînd strugurii." Tocmai aceste felurite obiecte sînt cele care con-

[1] Pierre GRIMAL, *op. cit.*, pp. 98, 261 și 320.

stituie aşa-numitele *topia,* cu alte cuvinte, locurile reprezentative pentru diferitele forme de activitate şi de divertisment.

Arta lui Ludius este momentul în care dispoziţia materială a peisajelor se fixează în imagini ; dar, în acelaşi timp, reprezentările care se materializează în aceste imagini dau şi ele naştere unor realităţi. Plecînd de la studiul picturii în epoca imperială, Rostovţev a putut să reconstituie odinioară o serie de edificii care ne-ar fi fost în mică măsură cunoscute fără această pictură : pergola, peristilul, trei feluri de clădiri — templul înconjurat de coloane, sau fără coloane, cu acoperişuri plate, bazilica cu unul sau două etaje, turnurile. Pornind de la această serie de modele, contemporanii îşi construiau domeniile, în timp ce pictorii fixau pe pereţi tipurile şi le asociau cu scene reprezentative pentru diversele lor funcţiuni.

La început, pictorii au practicat la Roma, pe peretele care închidea îngustele curţi ale casei, un stil iluzionist ; ei pictau în *trompe l'oeil* peisaje dînd locatarilor iluzia unei vederi deschise spre natură. Cu trecerea timpului şi cu sporirea bogăţiei, pictorul a fixat pe pereţii locuinţelor antice scene reprezentative pentru noile valori, scene care îl trimiteau pe spectator fie la obiceiurile contemporane, fie la legendele ce alimentau imaginaţia lumii antice. Tocmai astfel îşi oferise Atticus al său *Amaltheum :* conducînd la un sanctuar, un şir de platani de-a lungul sau de-a latul căruia se aflau cursuri de apă. Peisajul, ne spune un text, este asemănător cu toate cele din tablourile de acest tip : o grotă, un şes idilic, un arbore umbrindu-l, întîmplări cu zeităţi ivindu-se spontan în memoria spectatorilor. Un relief de la Palazzo Laterano ne-o arată pe Amalteea vărsîndu-i nectar, dintr-un mare corn, lui Iupiter copil în faţa unei grote, la rădăcina unui copac pe al cărui trunchi s-a încolăcit un şarpe. Cu peste cincisprezece secole mai tîrziu, cîmpia italiană se va acoperi din nou cu felurite *fabbrica* şi *casino*[1] care vor reproduce tipurile de edicule fixate

[1] *Fabbrica* — mic edificiu pitoresc menit să ornamenteze un parc ; *casino* — mică vilă aflată la ţară (n. tr.).

de arta lui Ludius și de *ars topiaria ;* descrierea reliefului de la Palazzo Laterano se va aplica aproape perfect la un tablou de Poussin [1]. Este neîndoielnic că, în viața spirituală a oamenilor Quattrocento-ului, feluritele *fabbrica* și tipurile de peisaj nu trimit pe spectator la aceleași realități imaginare ca pe vremea lui August ; este, cu toate acestea, impresionant să constatăm că același fond de material figurativ a slujit limbajelor plastice ale întregului Occident.

Un fel de ecran de reprezentare s-a interpus, din vremea lui August încoace, între lume și imaginația societăților născute succesiv din cultura romană, în care s-a condensat uriașul tezaur de idei și de imagini al Antichității. Nici civilizația Bizanțului, nici cea a Evului Mediu nu au șters aceste amintiri și aceste forme ale imaginației oamenilor ; stilizate, elaborate, asociate cu alte concepte, aceste stînci și aceste temple, aceste coline și aceste peristiluri au continuat să furnizeze semnele materiale în care s-au fixat sistemele de reprezentare figurativă adaptate la noile credințe și la nenumăratele tradiții colective.

Găsim astfel la originea celor mai uzuale obiecte figurative ale Quattrocento-ului un material elaborat pe vremea Imperiului Roman. Între sistemele de reprezentare picturală specifice lumii romane, pe de o parte, și arta grădinilor, ba chiar arhitectura, pe de alta, au existat raporturi permanente care nu sînt raporturi de subordonare unilaterală, ci reciprocă. În schimb, relația pe care Antichitatea romană o stabilise între om și natură a fost de două ori modificată : în Evul Mediu și Renaștere. De unde a rezultat faptul că, pe de o parte, semnele s-au alterat — nemaitraducînd o experiență vie — iar, pe de altă parte, ele s-au simplificat într-atît încît s-au golit de vechea lor substanță și nu au mai constituit decît adevărate sigle, susceptibile de a se combina fără a-l mai trimite pe spectator la semnificația lor primitivă. Pe vremea lui Bellini, aceste semne elementare au încetat definitiv să mai slujească drept suport stilului. Am văzut că ele mai interveneau în compozițiile unui Uccello dar că, încă de la jumătatea Quattrocento-ului, artiștii folo-

[1] Pierre GRIMAL, pp. 229, 290 și 323.

sesc obiecte figurative mai variate, mai bine adaptate la noţiunile timpului lor. După un răstimp de patrusprezece secole, un ciclu de gîndire se epuizează. Noul ciclu, pe care îl iniţiase ultima generaţie a secolului al XV-lea, era la rîndul lui menit unei vieţi îndelungate. Astăzi, la capătul a cinci secole, se pare că este pe cale să cedeze locul unui alt ciclu.

Vorbind de rolul istoric al lui Bellini, îi putem atribui o excepţională importanţă datorită faptului că a fost primul care a fixat termenii unuia din noile semne — peisajul, precum şi datorită faptului că a realizat în acelaşi timp o sinteză a elementelor pe care predecesorii săi le extrăseseră din observarea realităţilor contemporane şi, mai cu seamă, datorită faptului că Bellini a exploatat această nouă curiozitate, dîndu-i trup într-un sistem figurativ de valori legate direct de nevoile şi ţelurile societăţii contemporane. În ciuda legăturilor sale cu trecutul, naşterea unui nou obiect figurativ — peisajul, implică un raport dialectic precis între observaţie şi finalitate. În tradiţia lumii păgîne existau, la origine, mai multe forme mari de dispunere a naturii, corespunzînd unor origini şi unor forme precise de gîndire : Grecia inventase grădina mitologică şi grădina filozofică, Orientul inventase paradisul artificial, Roma — natura misterioasă, enigmatică şi teribilă, Evul Mediu văzuse natura constituită din semne ce trădau gîndirea lui Dumnezeu, legate de evenimentele care au survenit ca urmare a intervenţiei sale pe pămînt. La început, Quattrocento-ul a încercat şi el să descrie o natură păstrătoare a evidenţelor creştine. Cu Mantegna, el îndrăzneşte să reprezinte acţiunea politică şi socială a timpului. *Veduta* încetează să mai fie o fereastră deschisă spre misterul credinţei, ea devine o privire aruncată asupra vieţii cotidiene ; asemeni lui Masaccio şi lui Masolino, Bellini foloseşte figura şi locul ca mijloace de expresie şi o face potrivit cu un mecanism de gîndire identic în substanţă.

Nu l-am putea prezenta pe Bellini drept un precursor al gîndirii libere moderne. Rolul pe care el îl atribuie peisajului îi este dictat de societatea în sînul căreia trăieşte ; el îl integrează într-un joc de raporturi imaginare conform

cu noua tradiție. În plus, din opera sa nu lipsesc alte sisteme de corelare a părților unei compoziții figurative atestînd participarea sa imaginară la valori umane statornicite. Niciodată, de altminteri, imperativele economice sau politice nu au pus pe față sub semnul întrebării, la Veneția, respectul credinței. Ca orice artist, Bellini exprimă valori multiple și uneori opuse ale anturajului său. În aceeași măsură în care este pictorul noii politici agricole a Veneției, Bellini este și interpretul atașamentului ei față de mistică, sub forma acelui acord al celor două adevăruri care constituie, în vremea sa, atitudinea modernă față de credință. Cititorul se va întreba dacă el a fost și în această direcție inventatorul unor noi obiecte de civilizație atrăgînd după sine refuzul ordinii figurative statornicite.

Unul din tablourile cele mai celebre din cîte îi sînt atribuite este, în același timp, și unul din cele mai greu de descifrat. El ne înfățișează, în primul plan, un loc acoperit cu dale de marmoră și delimitat printr-o balustradă îndărătul căreia curge un rîu. În acest spațiu, cîteva figuri alegorice înaintează către o femeie drapată, așezată pe un tron. În cel de al treilea plan, în fundal, se desfășoară un peisaj cu tradiționalele stînci și cu scene de viață cîmpenească. S-a spus că subiectul este împrumutat dintr-un poem francez din secolul al XIII-lea — *Pelerinajul vieții omenești* de Guillaume de Deguilleville [1]. Alții au văzut în el o reprezentare a paradisului, cu arborele vieții și reprezentarea alegorică a celor patru vîrste ale omului. Mai multe figuri pot fi recunoscute : bunăoară, Sfîntul Sebastian, Sfîntul Petru și Sfîntul Pavel, aflați dincolo de balustradă. Figura tronînd sub baldachin pare să fie cea a Sfintei Fecioare. Este mai greu să identificăm celelalte figuri precum și să determinăm rolul copiilor — acei *putti* care se joacă cu

[1] Interpretare propusă de Ludwig în anul 1902, respinsă de vreo două decenii încoace de către alți eruditi, fiecare dintre aceștia stabilind de altminteri între părți un raport simbolic diferit. Vreme îndelungată, opera a fost atribuită lui Giorgione. Ca și în cazul *Primăverii* lui Botticelli (cf. pp. 285—286), eroarea comună constă în dorința de a atribui un singur înțeles unei compoziții care își trage seva dintr-un vast ansamblu de reprezentări mintale și figurative.

fructele căzute dintr-un pom. Iar fructele sînt oare portocale ? Ori rodii ? Dacă sînt rodii, avem în faţă fructul Proserpinei, fructul lumii de dincolo, tema putînd atunci să evolueze în jurul noţiunii trecerilor dintr-o lume într-alta. Ar fi atunci, fără îndoială, vorba de destinul morţilor, de cei pentru care viaţa s-a săvîrşit, spre deosebire de oamenii vii înfăţişaţi de cealaltă parte a fluviului, îndeletnicindu-se cu aceleaşi ocupaţii rurale pe care Bellini le plasează cu atîta plăcere în toate compoziţiile sale. Iar fluviul acesta nu este oare Lete ? Fluviul uitării. Tabloul ar cuprinde atunci, în fundal, reprezentarea activităţilor omeneşti şi, în primul plan, acest loc închis care ar fi paradisul. Să mai observăm că, printre figurile reprezentate dincolo de balustradă, figurează, alături de Sfîntul Petru şi Sfîntul Pavel, un musulman. Nu e oare o reflectare a civilizaţiei unei Veneţii cu un picior în Orient şi cu celălalt în Occident, a unei Veneţii slujind drept intermediar între creştinism şi islam ? În acest moment nu întîlnim oare aici, ca o contrapondere a pînzelor inspirate lui Bellini de politica unei Veneţii orientate spre uscat, spre continent, mitizarea politicii tradiţionale a cetăţii îndreptate spre mare şi refuzînd să renunţe la orice contact cu necredincioşii ? În această epocă în care papii încearcă mai departe să-i cheme la cruciadă pe principii creştini, opera face figură de act politic.

Pe de altă parte, dacă nu este într-adevăr vorba de un fluviu oarecare, ci de Lete, avem în faţă nu atît lumea Raiului cît împărăţia morţilor, universul amintirii, al memoriei, în care sufletul nemuritor se află sub paza celor care îi fură călăuzele pe pămînt.

În acest moment, putem confrunta pînza cu alegoria *Cîrmuirea Bisericii de către dominicani*, pictată de Andrea da Firenze în Capela Spaniolilor, la Florenţa, şi pe care am analizat-o mai înainte. Confruntarea acestor două opere nu scoate numai în evidenţă caracterul deschis al civilizaţiei veneţiene în opoziţie cu lumea feroce şi oarbă a dominicanilor : ea dezvăluie transformarea survenită în concepţia asupra alegoriei, desprinsă de comentariul unei fabulaţii şi

generînd în sine o transpunere de valori. Putem să facem o apropiere și cu *Școala ateniană* de Rafael, lucrare care reia, de fapt, același subiect al împăcării celor două adevăruri. Este evident că avem și aici de-a face cu o operă traducînd nu numai idei religioase, ci și idei politice, după cum este tot atît de limpede că sistemul de conexare a elementelor s-a schimbat puțin, ca urmare a unei simple alunecări a înțelesului obișnuit al anumitor semne fragmentare, fără vreo transformare oarecare a sistemului de interpretare și, mai cu seamă, de corelare imaginară a ideilor, cu alte cuvinte — fără să se fi schimbat relațiile dintre semn și gîndire.

O ultimă confruntare trebuie făcută între *Alegoria sacră* atribuită lui Bellini și *Cei trei filozofi* de Giorgione, lucrare care ține de generația următoare, ca și *Școala ateniană*. Îl regăsim pe musulman și în tabloul lui Giorgione și, din nou, Veneția își afirmă astfel revendicarea unei culturi deschise. Dar nu este încă evident aici că, într-o compoziție aparținînd cercului speculativ de la Padova și de la Veneția, gîndirea figurativă se transformă atît prin înnoirea structurilor, cît prin simpla îmbogățire a obiectelor de civilizație.

Amenajat fie în funcție de observarea realului, fie în funcție de o speculație intelectuală, universul figurativ al lui Giovanni Bellini se inserează în orice caz în marea mișcare născută la începutul secolului și aflată pe punctul de a se imobiliza în academismul marilor ateliere romane la începutul secolului al XVI-lea. Printre intențiile pe care le urmăresc în această lucrare nu figurează dorința de a examina, în înlănțuirea lor, perioadele în care aventura intelectuală, socială, economică și politică a Occidentului s-a întrupat secole de-a rîndul prin imagine, fără noi modificări ale structurilor. Vreau să demonstrez că, în preajma anului 1480, sistemul figurativ nu mai era cel din 1430, deși mijloacele pe care le exploatează au fost în majoritate extrase din experiențele de avangardă întreprinse de prima generație a Quattrocento-ului. Răsturnarea valorilor figurative nu este legată exclusiv de modificarea inevitabilă a procedeelor. Bellini mînuiește în egală măsură forme

mai mult sau mai puţin tradiţionale şi obiecte imaginare create de el pentru necesităţile de moment ale limbajului. Toate acestea confirmă, prin studiul unui proces de dezvoltare istorică, principiile definite în primele capitole ale acestei cărţi consacrate, să nu o uităm, formării unui sistem figurativ ales din rîndul unor sisteme asemănătoare şi nu studiului unei şcoli de pictură, fie chiar în raporturile ei sociologice cu perioada respectivă. Nu orice transformare a unui sistem figurativ dă naştere unei mutaţii. Sistemele trăiesc vreme îndelungată.

Mai este, cu toate acestea, necesar să adăugăm cîteva precizări pentru a clarifica întru totul stabilitatea relativă — substanţială dacă nu episodică — a formelor noii limbi figurative, excluzînd, în ciuda înnoirii aparenţelor, orice refuz al cauzalităţilor care le generează.

În timp ce la Mantegna cea mai mare parte a invenţiei constă în substituirea vechiului repertoriu al legendei creştine printr-un joc de referinţe la Antichitate, observăm ceva mai tîrziu, la Botticelli şi la Bellini, apariţia unor noi semne materializînd într-un chip mai nemijlocit şi, mai cu seamă, într-un chip mai independent anumite valori noi ale culturii. Adăugire a lumii antice la punctul de referinţă al experienţei şi al imaginarului, exaltare a puterii omului asupra propriului său destin ; viziune îmbătătoare a unei noi culturi, întemeiate pe Antichitate dar revelînd un secret al vieţii ; dialog nemijlocit al omului cu natura pe care el o structurează pentru a-şi asigura cît mai bine eficacitatea stăpînirii exercitate asupra universului — am întîlnit astfel trei căi de invenţie personală printre care înnoirea artei se înscrie totuşi ca o continuare a experienţelor tehnice întreprinse de Masaccio şi Masolino, de Andrea del Castagno, de Uccello şi Piero della Francesca. Antichitate, natură, cultură — valorile apar o dată cu dezvoltarea globală a societăţii, dar soluţiile nu se opun principiilor statornicite de experienţa oamenilor din prima generaţie, cea care a instaurat noua ordine figurativă. Materialul mobil al semnelor elementare folosit de către inovatori rămîne îndeaproape condiţionat de procesele de integrare a figurii

și locurilor, ridicate la loc de cinste încă din preajma anului 1430 de cîțiva florentini.

Utilajul material al picturii este mai stabil decît utilajul ei mintal ; sistemul figurativ al timpurilor moderne se întemeiază la nivelul mijloacelor de expresie. Limbile figurative sînt oricum mai stabile — și susceptibile să servească în egală măsură drept suport unor multiple idei — decît formele literare. Prezentarea unor noi valori generînd o nouă evaluare a semnificațiilor particulare ale imaginii nu implică în chip fatal schimbări în planul dialecticii realului și imaginarului. Nu numai raporturile concrete dintre om și mediu, ci și mecanismele de gîndire pe care se întemeiază cauzalitatea și semnificațiile dau naștere unor scheme de relație relativ stabile. Asemeni obiectelor figurative, structurile formale ale picturii sînt înzestrate cu o stabilitate. O dată ce ea a fost exprimată, urma unei forme sau a unei cunoștințe raționale nu se mai șterge niciodată. Cadența înnoirii relative a semnelor și a valorilor nu este aceeași în interiorul diferitelor sisteme de semnificare.

Combinarea unor semne și a unor valori caracterizate prin niveluri și grade de originalitate variabile explică dezvoltarea istorică a unui sistem figurativ asemeni celui pe care, la începutul Quattrocento-ului, îl întemeiază dubla mutație transformînd, în definitiv, mult mai puțin ideologia decît rolul ce revine imaginii în societate și decît natura locului figurativ folosit ca suport. Masaccio și Masolino au fost pe bună dreptate socotiți drept pionierii unei arte noi nu pentru că au dezvoltat un anumit tip de perspectivă ori pentru că au tratat figura ca pe un obiect figurativ, sau pentru că au recunoscut dubla realitate materială și imaginară a locului figurativ — peretele, nici pentru că au scos în evidență potențele autonome ale culorii-formă ; ci pentru că au selecționat, din universul nenumăratelor formule figurative *posibile*, pe cele, puține la număr, care au părut în vremea lor capabile să materializeze raporturi de semnificare respinse cu bună știre pînă la ei de către toți artiștii urmărind să materializeze valori socializate. Pionierii Renașterii au conferit o formă spațiului-timp imaginar,

adecvată pentru vremea lor, şi au stabilit în acelaşi timp o nouă relaţie între imaginea figurativă şi imaginea operatorie. Este greşit să credem că perspectiva liniară ar fi constituit principalul resort al artei lor ; dimpotrivă, ei au refuzat cîmpului figurativ cu două dimensiuni capacitatea de a fi un loc independent şi omogen în care să poată fi proiectate semne elementare într-o ordine combinatorie identică cu ordinea naturii. Noua ordine figurativă a timpurilor moderne se întemeiază pe o premisă implicită : cîmpul figurativ cu două dimensiuni susţine semne şi obiecte ce nu sînt numai eterogene, ci susceptibile de a fi cuprinse de către spectator potrivit cu multiple reguli de interpretare. Invenţia majoră a fost cea a nivelurilor diferenţiate şi combinatorii ale imaginii. Anumite elemente sînt pe de-a întregul situate în spaţiul bidimensional al operei, în timp ce altele pot fi evaluate numai în raport cu locuri reale sau cu locuri imaginare aflate adeseori mai mult în spaţiul actual al spectatorului, decît în spaţiul convenţional al imaginii.

Regăsim aici faimoasa distincţie stabilită de Focillon între spaţiul-limită şi spaţiul-mediu, care continuă să fie percepute ca două limite tehnice ale diferitelor arte figurative. Se cuvine să adăugăm că spaţiul-timp figurativ nu ne trimite cîtuşi de puţin la un real interpretat în funcţie de o imitaţie mai mult sau mai puţin realistă şi că el nu este în chip necesar înzestrat cu o unitate. Cum imaginea nu este unitară şi cum ea nu se compune decît în spiritul nostru, adică în imaginar, ambiguitatea şi interpenetraţia sistemelor constituie resortul unei viziuni al cărei ţel nu este să materializeze fragmente detaşate ale realului, nici să concentreze într-un spaţiu figurativ autonom un joc restrîns de semne selecţionate şi reprezentative pentru obiecte purtătoare ale unor înţelesuri convenţionale dobîndite anterior.

Nu putem descrie dezvoltarea sistemului figurativ al timpurilor moderne ţinînd seama exclusiv de opera cîtorva

precursori și a cîtorva pionieri ai invenției. Aportul care revine lui Mantegna, Botticelli, Bellini nu reprezintă totalitatea cuceririlor noii arte ; nu am urmărit, studiindu-le îndeaproape, decît să scot în evidență modul în care noul stil a putut să evolueze și să se îmbogățească, fără ca astfel să apară o nouă mutație a sistemului. Scopul propus fiind de a examina condițiile în care se stabilește și se interpretează imaginea pictată, într-o perioadă în care se elaborează un nou sistem de semnificare, menit unei vieți de secole, dificultatea care ni se ivește nu constă în a-i impune cititorului să facă o distincție pe de o parte, între operele care constituie modele în mod evident repetate și combinate de către cei ce au urmat pe marii maeștri și, pe de altă parte, între operele care determină succesiv soluțiile medii prin intermediul cărora se impun stilurile. Punctul delicat îl constituie distincția ce trebuie făcută între operele inovatoare, între cele ce introduc mutațiile, pe de o parte, și operele care îmbogățesc sistemele prin extinderea semnificațiilor, fără a pune însă sub semnul întrebării principiile, funcția și dimensiunile sociale ale imaginii, pe de alta. Rolul atribuit de Masaccio figurii omenești a avut oare și alte consecințe în afara referinței la Antichitate introduse de Mantegna, în afara referinței la cultură introdusă de Botticelli sau — problemă și mai delicată — în afara dezvoltării peisajului ca obiect figurativ în opera lui Bellini ? Ne vom strădui să răspundem la această problemă teoretică studiind două cazuri determinate : cazul lui Leonardo da Vinci și cel al lui Giorgione, care încheie și unul și celălalt atît secolul, cît și faza de elaborare a stilului.

Nu vom reține aici decît cea dintîi lucrare a lui Leonardo, pe care el a executat-o la Florența, chiar la începutul vieții sale, abia ieșit din atelierul lui Verrocchio : *Adorația Magilor*.

Adorația Magilor este o lucrare neterminată ; dispunem însă de un abundent material documentar care ne îngăduie să urmărim îndeaproape elaborarea temei. Pictorul a început-o în 1481. În atelierul maestrului său Verrocchio,

Leonardo isprăvise tocmai un *Botez al Domnului*, în colaborare, de altminteri, cu Botticelli. Ne aflăm în momentul în care cea de a treia generaţie a secolului intră în scenă sub conducerea confraţilor mai în vîrstă. Către 1480 apar, aproape în acelaşi timp, şi Leonardo şi Michelangelo. Este însă mai cu seamă vremea atelierelor. *Bottega* lui Verrocchio nu este decît unul din locurile în care ucenicii se iniţiau în pictură. La Florenţa, marele atelier este, după 1482, cel al lui Ghirlandajo, atelier de familie la drept vorbind, dar din care vor ieşi totuşi nenumăraţi artişti meniţi să răspîndească stilul. Perugino, celălalt mare educator al tinerelor generaţii, se instalează definitiv la Florenţa în anul 1486. Acesta este, aşadar, în mod precis, momentul în care posibilităţile indicate de inovatori se întrupează într-un sistem. Am ajuns în clipa în care se efectuează trecerea de la o problematică la determinarea comportamentelor. Nu elementele date sînt cele puse din nou sub semnul întrebării, ca pînă atunci ; între artişti şi mediul lor există o suficientă înţelegere pentru ca semnele să capete astfel o semnificaţie evidentă şi, ca să spunem aşa, spontană. Se impune un nou „realism" al obiectelor figurative. *Structurile* urmează *problematicii*.

La începutul carierei sale, Leonardo, omul care va deschide mai apoi toate mirajele necunoscutului, ni se înfăţişează astfel în postura pictorului folosind în chip eclectic sistemul de semnificare pe cale să se instituţionalizeze. Dispunem de trei stadii ale compoziţiei, dintre care schiţa de la Galeria Uffizi constituie în mod evident stadiul cel mai avansat. Un desen este fără îndoială mărturia primului demers al lui Leonardo sau, în orice caz, mărturia unei soluţii întrevăzute în sensul tradiţional. Scena principală este situată în primul plan, pe obişnuita „estradă" de prezentare ; elementele şi procedeele figurative ale repertoriului — ieslea, edicului, peisajul împletit cu imagini arhitectonice, o distribuţie a semnelor simetrică în raport cu o linie de fugă către un punct îndepărtat — sînt distribuite potrivit unor principii de integrare identice cu cele pe care le constatăm, bunăoară, într-un desen de Ghirlandajo sau

în „ideile" lui Jacopo Bellini.[1] Fără a vorbi de figurile obligatorii — grupul alcătuit de Madonă și de Magi, accesoriile se reduc la cîteva elemente care ne trimit la formulele curente. Acoperișul de paie al ieslei face pereche unui edicul vestind arhitecturile-baldachin create de Perugino, ba chiar cunoscutul *tempietto* din *Sposalizio* de Rafael ; un grup de călăreți din fundal ne trimite la cortegiul ecvestru al Magilor, așa cum îl întîlnim la Gozzoli și la Gentile da Fabriano ; ni s-a păstrat primul desen făcut de Leonardo copil — un peisaj cu o vale, atestînd izvoarele compoziției, grafice și ele. Cel mai interesant element îl constituie, în dreapta, o scară ducînd la o grădină suspendată. Trebuie să ne amintim în acest sens de imaginile arhitectonice, etajate pe mai multe niveluri, figurînd în lucrările pictate de Lippi și Ghirlandajo pe tema Adorației Magilor. Este totodată limpede că porticul deschis între cele două spire ale scării ne trimite și la tema grotei — fără stîncă — leonardescă prin excelență.[2]

Cel de al doilea desen este o schiță de punere în perspectivă din care lipsește, luoru curios, grupul propriu-zis al Adorației. Dacă nu am dispune de eboșa finală de la Florența, totul ne-ar îndreptăți să credem că nu am fi interpretat-o drept un stadiu preparator, ci drept ideea cea mai elaborată de care dispunem în cazul acestei opere. Tema scării și tema călăreților strunindu-și caii devin dominante. Cu toate acestea, în primul plan, un petic de iarbă dovedește că lumea exterioară nu a fost uitată, iar o cămilă așezată lîngă primele trepte ale scării stă mărturie pentru statornica legătură cu tema Adorației. Studiul vizează mai cu seamă elementele construite : acoperișul ieslei, edicului în manieră antică, scara ; se cuvine să adău-

---

[1] Găsim printre planșele de la sfîrșitul lucrării mai multe desene de J. Bellini, reproduse după culegerea aflată la Luvru. Dar desenul la care mă gîndesc acum este o *Adormire a Maicii Domnului*, de Botticelli, aflat la Muzeul Uffizi, lucrare „organizată" potrivit acelorași principii de asociere combinatorie a unor elemente multiple și eterogene. Asupra „atelierelor" cf. : G. FRANCASTEL, *Le Style de Florence*, 1958, pp. 63 și urm.

[2] Fred. BERENCE, *La Renaissance italienne*, Paris, 1954, p. 353.

găm, de altminteri, că majoritatea elementelor acestui studiu se regăsesc în fundalul compoziţiei finale, dubla temă a scării şi a călăreţilor rămînînd desprinsă de motivul principal.

Alte două elemente mai apar în compoziţia finală ; arborii şi peisajul îndepărtat. Primul dintre ele ne trimite la una din cele mai tradiţionale forme, îndrăgite în particular de Piero della Francesca ; cel de al doilea prefigurează, dimpotrivă, unul din semnele cele mai familiare şi mai personale create de Leonardo : orizontul muntos, variantă originală a peisajului bellinian. În ceea ce priveşte compoziţia, trăsătura cea mai remarcabilă o constituie introducerea unui loc diferenţiat. În primul plan, în jurul Fecioarei sînt grupate exclusiv figuri. Vom nota faptul că estrada-podium a dispărut şi că înălţarea personajelor către unica figură ne aminteşte soluţia aleasă pentru *Cina cea de Taină :* asemeni lui Hristos şi Apostolilor, Sfînta Fecioară se află în acelaşi timp în spaţiul în care ne găsim şi în dublul loc imaginar şi figurativ al operei, potrivit cu o metodă în realitate extrem de apropiată de soluţia pe care Masaccio a adoptat-o în *Sfîntul Petru plătind tributul,* şi pe care Quattrocento-ul a reluat-o apoi atît de frecvent. Combinarea piramidei şi a triunghiului cu solul în formă de crai nou implică — după cum s-a arătat — o mînuire sistematică a *contraposto*-ului, care ar constitui una din *reţetele* lui Leonardo. În ceea ce mă priveşte, socotesc mai degrabă că, în 1481, toate acestea constituie o dovadă a fidelităţii pictorului faţă de două soluţii incluse în opera lui Masaccio şi în cea a lui Masolino şi distrugînd în egală măsură unitatea cîmpului figurativ : punerea în perspectivă a elementelor integrate în spaţiul figurativ al operei şi crearea — prin alte mijloace, mai cu seamă tratarea spaţială a figurii umane — a unui spaţiu diferit de cel dintîi şi în mai mare măsură legat de cîmpul operatoriu.

Reluînd examinarea eboşei făcute pentru *Adoraţia Magilor,* vom înregistra şi afinităţile care există între fiecare element izolat, pe de o parte, şi alte lucrări create de Leonardo şi de anturajul său, pe de alta. În fundal, în stînga, cei doi palmieri se află într-o foarte strînsă relaţie cu pal-

mierii care figurează atît la Verrocchio, cît și la Botticelli sau Gozzoli.[1] În centru, fiecare din cei doi arbori atît de curios asociați ne trimite, de asemenea, la semne stabilizate atît în ce privește aspectul, cît și în ce privește înțelesul. Palmierul provine din *Botezul Domnului* de Verrocchio, iar portocalul de la Piero și chiar de la Uccello. Semnificația este limpede : ca și în opera lui Piero, el simbolizează viața ; el constituie în mod simbolic un dublet al semnului Sfintei Fecioare. Cît privește grupurile de cai surprinși în diferite mișcări, îi regăsim cu cîțiva ani mai tîrziu în schița făcută de Leonardo pentru *Bătălia de la Anghiari*. Ei reiau, după cum am mai spus, la un interval destul de mare, anumite elemente din cortegiile lui Gozzoli și Gentile, introducînd însă și un nou înțeles : ei nu sînt numai caii Magilor ; prin opoziție cu scena principală, scenă a blîndeței și făgăduință a unei dulci fericiri omenești, ei reprezintă activitățile violente ale omului. Asemeni bidiviilor purtîndu-i călare pe condotieri de la începutul secolului încoace, fie în imagini pictate, fie în statui ecvestre, ei întrupează războiul ; cu alte cuvinte, aici, forța înfrîntă de blîndețe. Nu putem rămîne indiferenți constatînd că aceste grupuri figurează în al doilea plan al compoziției și, mai cu seamă, că sînt corelate cu un ultim element-semn mult mai rar și mai nou : scara.

Materialmente vorbind, scara lui Leonardo ne trimite și ea la anumite modele ; o aflăm, în speță, în *Adorația Magilor* de Lippi și la Botticelli ; dar ea este înzestrată, sub raport intelectual, cu o nouă valoare. În general, scara apare în legătură cu tema ruinei în ansamblurile precedente în care o reperăm ; ea se leagă deci de o speculație

[1] Prototipul acestui palmier îl găsim în *Botezul Domnului*, pictat, se spune, în atelierul lui Verrocchio de Botticelli și Leonardo. Îl regăsim de asemenea la Benozzo Gozzoli în al său faimos *Cortegiu al Magilor*, de la palatul Medici-Ricardi (către 1460) și la Carpaccio, în biserica San Giorgio degli Schiavoni (către 1505). Arborele nu este un obiectiv figurativ mai puțin semnificativ decît carul, norul sau stînca. El merită de asemenea un studiu, deoarece alegerea esențelor, amplasarea, gradul de dezvoltare și jocul de combinații sînt tot atît de semnificative ca și gesturile personajelor.

imaginară pe care am descris-o în altă parte şi care îşi află cea mai completă expresie plastică la Mantegna, în tema celor două Rome. Se pare că trebuie s-o interpretăm însă aici într-un mod diferit. Opoziţia nu se mai realizează între cele două adevăruri ; părăsind caii şi activităţile războinice, omul îşi creează posibilitatea de a pătrunde într-un alt mod de viaţă, care îl înalţă, în sensul figurat al cuvîntului. Scara lui Iacob, scara Paradisului, sînt aparent prototipurile acestui semn modern. Omenirea scapă din strînsoarea întunecimilor şi a subteranelor ; din iesle izvorăşte o Lumină care înlătură bezna de deasupra pămîntului. În vîrful scării, în cele mai înalte sfere, omul va întîlni o atmosferă purificată ca urmare a faptului că Sfînta Fecioară şi Pruncul au trecut pe acest pămînt. În aceste condiţii, interpretăm pe aceeaşi linie partea dreaptă a fundalului : peisajul bătînd în albastru, atît de leonardesc, dă trup frumuseţilor pămîntului. El realizează o opoziţie între frumuseţile senine ale naturii şi mărturiile violenţei, ale vîrstei de fier.

Atunci cînd răsfoim *Carnetele* lui Leonardo, găsim numeroase crochiuri reprezentînd peisaje — mai cu seamă peisaje îndepărtate — şi, în acelaşi timp, texte istorisind miraculoase fabulaţii. Desenele se leagă de un element care va constitui una din preocupările majore ale artistului şi ale teoreticianului şi anume — perspectiva îndepărtată. La drept vorbind, nu Leonardo este cel care a descoperit importanţa figurativă şi intelectuală a depărtărilor. Problema fusese rezolvată de flamanzi mai înainte, chiar la începuturile Quattrocento-ului. Van Eyck o tratase însă într-un spirit diametral opus, mizînd pe diferenţele de scară, dar ajungînd datorită unui grad inegalabil de virtuozitate la o soluţie tehnică în virtutea căreia depărtările, reduse ca dimensiuni, sînt înzestrate cu aceeaşi precizie ca şi avanplanurile. El miza astfel pe diferenţele de scară, fără a introduce noţiunea spaţiilor integrate figurativ dar rămase în acelaşi timp diferenţiate, spaţii care constituie, după cum am arătat mai înainte, marea invenţie a florentinilor, reluată de Leonardo. Fundalurile de peisaj sînt, aşadar, tratate de Leonardo prin procedee originale pentru a scoate în evidenţă valori

care implică atît nonomogenitatea universului inteligibil, cît și pe cea a universului sensibil. Combinare, așadar, a fabulației miraculoase și a tehnicii depărtărilor bătînd în albastru, întemeiată pe statornicirea unei autonomii a luminii. În fapt, concepție a materialității golului : micșorarea figurilor datorită depărtării fiind insuficientă pentru a reda fenomene care implică și alterarea obiectelor depărtate în virtutea calității specifice a spațiului intermediar, loc de acțiune al *luminii*, deosebită de *ecleraj*.

Ar fi potrivit să citim cîteva din descrierile de privelişti imaginare pe care le întîlnim în *Carnete*. Leonardo adresează prietenilor fabulații fanteziste, dar neînchipuit de precise, cum ar fi această descriere a muntelui Taurus, pe care nu l-a văzut niciodată, sau ca istoria Gigantului, în care miraculosul se îmbină cu concretul.[1] „Nu te supăra — adaugă Leonardo pentru a încheia o descriere a muntelui Taurus — ...dar ceea ce îmi ceri este un lucru ce nu se poate enunța cum se cuvine decît dacă o faci pe îndelete... Nu voi pierde vremea să descriu adevărata formă a muntelui Taurus, care este la originea unui atît de uimitor miracol." Adevărata descriere este realizată exclusiv printr-un desen colorat, mai apt decît orice text să materializeze acel vis lucid care vădește, în precizia sa, anumite aspecte universale ale lumii sensibile.

Legea estompării și a eclerajului colorat va constitui o parte esențială din viitoarea doctrină a lui Leonardo ; pictorul este la numai un pas de ea chiar din prima lui lucrare, fără a deduce însă de aici principii care să poată fi folosite pentru a impune lucrării o ordonare exclusivă. Geniul prezent al artistului nu îi dictează în chip automat soluțiile finale. Tema din *Adorația Magilor* o constituie, înainte de toate, intruziunea unei credințe în domeniul omenesc al semnificațiilor. Dumnezeiescul Prunc născut în iesle va preface creațiunea, îi va aduce pacea. Întreg universul imaginar al generațiilor anterioare și al artistului inspirat va

[1] Léonard DE VINCI, *Traité de la peinture*, editat de André CHASTEL, Paris, 1960, pp. 57—62.

figura astfel în compoziţie pentru a dovedi întinderea schimbărilor.

Un text de Leonardo atestă valoarea obiectivă a interpretărilor noastre sau, cel puţin, conformitatea lor cu intenţiile pictorului. „Vei face scări pe cele patru feţe, pe care să se ajungă la o pajişte naturală aşezată deasupra stîncii ; aceasta va putea fi scobită, susţinută în faţadă de stîlpi şi deschisă dedesubt într-un larg portic în care apa se va răspîndi în bazine de granit, de porfir, printre abside semicirculare şi se va revărsa în jurul porticului..." [1] Ceea ce confirmă interpretarea noastră potrivit căreia principiul compoziţiei decurge din intenţia de a concretiza, printr-o juxtapunere de locuri imaginare, semnificaţia transcendentală a unui eveniment. Leonardo este în mai mică măsură preocupat să-i precizeze condiţiile materiale, decît să-i arate integrarea posibilă într-o cunoaştere enciclopedică a legilor naturii. Efortul predecesorilor săi, efort al cărui aparat tehnic este, de altminteri, într-o mare măsură păstrat de Leonardo, se orienta mai cu seamă spre stabilirea unor noi raporturi între obiectele de civilizaţie şi credinţele ivite din revelaţie. Leonardo se situează într-un punct de cotitură, în momentul în care surprinderea optică a formelor sensibile devine scopul oricărei speculaţii intelectuale. Leonardo abate cursul istoriei ideilor figurative, fără a substitui un nou mecanism de gîndire celui specific generaţiilor precedente, fără a depăşi limitele regulilor incluse în problematica lui Masaccio.

Aşa cum, mai tîrziu, va fi nevoie de o sută cincizeci de ani pentru ca, de la Newton la Monet, consecinţele practice şi intelectuale ale analizei luminii să dea naştere unei noi modalităţi de reprezentare a universului şi, mai cu seamă, unei noi modalităţi de a concepe stăpînirea exercitată de om asupra universului exterior, tot aşa a fost nevoie de aproape un secol pentru ca să se treacă de la momentul în care oamenii încetează să mai socotească natura şi individul ca răsfrîngeri ale gîndirii dumnezeieşti, întrupate în actul creaţiunii, la momentul în care oamenii

[1] Léonard DE VINCI, *op. cit.*, p. 62.

se mișcă în cadrul sistemului pentru a-i explora limitele, dar fără a-i răsturna datul. Se susține ca și mai înainte, atribuindu-se acestei teze o valoare de principiu, că funcția picturii constă în a reprezenta lucrurile și actele atestînd rolul istoriei omenești în desfășurarea planului conceput de Dumnezeu. Oamenii nu încetează să privească natura ca o mărturie a intențiilor divine, dar ei nu mai privesc universul ca o emanație. Omul și natura se înfățișează în calitate de ansambluri autonome, și natura pare să constituie un domeniu intermediar a cărui explorare scoate în evidență, ca și studierea omului, secretele lui Dumnezeu.

În acest stadiu, arta lui Leonardo nu își propune să creeze semne în întregime adecvate unor noi idei. El folosește în mod evident întregul arsenal de elemente figurative pe care i le-a lăsat moștenire Quattrocento-ul. Este vorba de definirea unui nou conținut și nu a unui nou tip de imagini. Scopul lui Leonardo este de a realiza o totală luare în stăpînire — prin simțul văzului — a domeniului natural în care Dumnezeu a depus unele din secretele sale, și, de asemenea, de a lărgi, de a aprofunda tradiția figurativă și nu de a-i substitui o ordine nouă, nici în formă, nici în fond. Leonardo ne oferă, de altminteri, în scrierile sale teoretice o confirmare a acestei atitudini. Principala sa preocupare este de a pătrunde natura. El denunță primejdia narcisismului unui artist mulțumit de reușitele sale și înclinat să-și admire peste măsură primele sale opere. Leonardo denunță primejdiile automatismului, proclamă necesitatea ca pictorul să devină conștient de problemele pe care le înfruntă cu fiecare nouă lucrare. În ochii săi, arta este un „proces-verbal grafic" al experienței ; el implică exercițiul judecății. Leonardo respinge capcanele inconștientului. El formulează ciudata doctrină a „imaginilor rătăcitoare", înțelegînd prin aceasta că în univers există un număr incalculabil de elemente virtuale susceptibile nu de a fi înregistrate, ci descoperite de ochiul omenesc. Artistul trebuie să scape, așadar, de sub imperiul ucigătorului prestigiu al virtuozității, trebuie să înlăture „ecranele" pe care i le ridică în față tradițiile ; percepția nu îi oferă numai mijlocul de a regăsi puncte selective de vedere în ca-

drul propriei sale experienţe, ci de a face să apară, la nivelul conştiinţei comune, exemple inedite de semnificare. Imaginea figurativă reprezintă o activitate voluntară. Latente sau virtuale, imaginile fragmentare nu capătă un adevărat înţeles decît atunci cînd sînt integrate într-un sistem de relaţii, purtător de semnificaţii, deoarece impune spiritului un anumit parcurs. Arta totală, pictura, are drept obiect să reconstituie o obiectivitate în perspectiva unui scop imaginar. [1]

Pictura întemeiază astfel posibilitatea unui dialog între natură, om şi cultură. Prin percepţia optică controlată, artistul descoperă elemente latente, dar le integrează în scheme raţionale de semnificare, marea originalitate a lui Leonardo constînd în faptul că el a substituit această noţiune a *raţionalului* noţiunii de obiectivitate izvorîte dintr-un *ritualism* al mitului ori dintr-un *realism* al percepţiei. Rezultă de aici că, fără a ridica vreo obiecţie, Leonardo foloseşte elemente detaşate şi le înscrie într-un asamblaj artificial. O operă pictată este pentru el un organism cultural manipulabil, prin intermediul căruia lucruri preluate din continuumul experienţei optice sînt ridicate pînă la nivelul abstracţiei. Nu constatăm, totodată, ca el să fi respins elementele de reprezentare familiare ochiului nostru, ori să fi împins pînă la ultimele ei consecinţe doctrina imaginilor rătăcitoare pe care pictorul urmează să le descopere. Aparent, el a considerat că elementele sînt mai simple decît imaginile şi că, luate izolat, ele nu comportă o semnificaţie. Pragul intelecţiei se situează, pentru el, la nivelul primelor organizări sensibile. Elementele figurative mai ţin încă de domeniul perceputului ; în consecinţă, este de datoria artistului să le folosească ca şi cum ele ar corespunde unui fel de obiectivitate senzorială anterioară selectivităţii. Leonardo a precizat de altminteri că părţile şi întregul se supun unor legi diferite. Ceea ce explică faptul că toate eforturile i-au fost îndreptate spre îmbogăţirea semnificaţiilor şi spre perfecţionarea anumitor procedee, legate mai cu seamă de mînuirea luminii, fără ca pictorul să fi resimţit totodată

[1] K. JASPERS, *Leonard als Philosoph*, 1953.

nevoia de a respinge în totalitatea lor mijloacele folosite de mediu. Astfel își află justificarea opinia potrivit căreia uriașa noutate a operei sale și originalitatea ei tehnică nu implică totuși o ruptură cu „sistemul" Quattrocento-ului. Sîntem martorii unei lărgiri, ai unei dezvoltări, nu ai unei mutații.

Pictura este pentru Leonardo cea mai înaltă activitate a spiritului ; dar, oricît de mare ar fi fost capacitatea lui de invenție, el nu pune sub semnul întrebării natura imaginii, din care pricină rolul său nu se înrudește cu cel jucat de Masaccio și de Masolino, justificînd totodată teza acestei lucrări, potrivit căreia nu există decît un mic număr de sisteme figurative superioare proceselor de adaptare pe care le dictează activitatea fiecărui artist. De cele mai multe ori aceștia se străduiesc să adîncească înțelesuri fără a-și pune problema legăturii care unește imaginea mintală și imaginea figurativă. Sistemele figurative nu se schimbă cu adevărat decît atunci cînd modul de prezentare este afectat ca urmare a unei schimbări a funcțiilor specifice ale imaginii în raport cu societatea.

Cu Leonardo, pictura devine cu adevărat un instrument al cunoașterii și nu numai reprezentarea unor acte și a unor ritualuri necesare pentru ca o societate stabilizată să devină în mod colectiv conștientă de ea însăși ; nu rezultă de aici că ar apărea astfel o nouă dialectică a realului și a imaginarului. Vechiul mit platonic al cavernei îi inspiră mai departe imaginația și, în ultimă analiză, pictura este pentru Leonardo generatoare de ambiguu și de neterminat, în ciuda capacităților ei. Altele sînt modalitățile — și anume cele ale științei — prin care Leonardo visează să transforme mai degrabă natura decît societatea. Nu s-a produs în cazul lui nici o dezvoltare care să fi atras după sine o modificare a rolului social jucat de imagine. Și pentru Michelangelo arta se dezvoltă în opoziție cu mediul ; și pentru el geniul nu dă naștere unei rupturi a ordinii formale. Invenția se îndrepta pe atunci către individualism și către artificiu. Potrivit teoriei așa-numitului *non finito*, opera nu este în chip necesar legată de înregistrarea și de fixarea unui singur ansamblu semnificativ din totalitatea celor percepute de

artist. Acelaşi semn, aceeaşi imagine, aceeaşi operă îngăduie pictorului să adune la un loc sugestia mai multora dintre aceste imagini rătăcitoare a căror urmărire îi întreţine activitatea spirituală. În ultimă analiză, rolul conducător revine relaţiei dintre pictor şi operă, şi nu raportului dintre opera figurativă şi societate. În acest punct se ridică o nouă întrebare : nu apare oare o altă mutaţie în aceeaşi clipă, vestind cu multă vreme înainte distrugerea finală a sistemului ? Dar studiul acestei probleme ne-ar îndepărta de subiectul nostru căci nu urmărim aici cum s-a descompus încă o dată sistemul figurativ al Renaşterii. Obiectul meu era să arăt, dimpotrivă, cum sistemul pe cale de a se constitui începînd cu deceniul 1430—1440 se dovedeşte, spre sfîrşitul Quattrocento-ului, îndeajuns de solid pentru a putea fi mînuit fără o alterare radicală şi astfel capabil să evidenţieze curiozităţile unor artişti foarte îndepărtaţi unii de alţii ca structură. Este interesant să facem în această privinţă o comparaţie rapidă între *Adoraţia Magilor* de Leonardo şi o operă contemporană — *Alegoria sacră* de Bellini.

Lucrarea lui Bellini a mai fost analizată în cartea de faţă. Asemeni *Adoraţiei Magilor,* ea înfăţişează într-o formă alegorică destinul omenesc ; putem să o considerăm deci drept un dublet al lucrării lui Leonardo. Putem chiar să înregistrăm folosirea unor elemente comune şi aceasta — în acelaşi sens. Este cazul stîncii şi al arborelui. Cu toate acestea, nu există nici un raport direct între soluţii, de unde rezultă limpede că nu stăpînirea unui anumit material dictează inspiraţia şi că semnificarea este distinctă de montajul figurativ propriu-zis. În amîndouă lucrările, ţelul pictorului este de a arăta cum inserţiunea ordinii creştine transformă atît omul, cît şi semnificaţia naturii care îl înconjoară. La Bellini, metoda este mai descriptivă : ne e înfăţişată activitatea rurală a ţinutului cîmpenesc ; există referinţe atît la temenii legendei creştine, cît şi la credinţele păgîne ; în sfîrşit, prezenţa fluviului uitării, Lete, scoate în evidenţă apariţia ordinii noi în funcţie de comportamentul mintal şi material al omului. La Leonardo, metoda este cu totul intelectuală : noua ordine implică esenţialmente transformarea omului ; reprezentările sale sînt cele care se ordo-

nează într-o nouă perspectivă. Locurile imaginare ale lui Leonardo sînt de altă natură decît locurile figurative ale lui Bellini ; cu toate acestea, ele nu răstoarnă noțiunea de loc așa cum s-a dezvoltat ea în Quattrocento, după cum nu modifică nici raportul ei cu figurile.

În opera lui Leonardo, ca și în cea a lui Mantegna, Botticelli și Giovanni Bellini, am întîlnit căi pe care dezvoltarea funcțiilor atribuite atît artei, cît și picturii de noul sistem al Quattrocento-ului atrăgea după sine elaborarea diversificată a unor noi semne, inspirate dintr-o concepție stabilă. Nici Antichitatea, nici natura nu au constituit singurele mobiluri ale invenției, mobiluri sub impulsul cărora s-a alcătuit definitiv sistemul figurativ care corespunde noului umanism. Un al treilea joc de relații a avut un rol hotărîtor înainte ca noul sistem să se fi structurat într-atît încît să-l înlocuiască cu adevărat pe cel vechi nu prin ceea ce am putea numi o întrupare a doctrinei, ci printr-o primă extensie empirică a virtualităților ei. După Antichitate și după natură, cultura a constituit resortul noului limbaj, pe această cale precizîndu-se implantarea artei într-un real socializat nu numai la nivelul cadrului vieții omenești, ci și la nivelul gîndirii imaginare.

Mai era de făcut un ultim pas. Era necesar ca noua cauzalitate care lega actele, cunoștințele și operele, pe de o parte, de considerarea istoriei omenești și de autonomia naturii, pe de alta, să se manifeste nu numai în planul dialectic al raporturilor exterioare dintre om și mediul său, nu numai în planul relației funcționale dintre artă și societate, ci și, la mai mare adîncime, la nivelul mecanismelor abstracte ale gîndirii. Numai atunci respingerea timp de un secol, a căii anagogice medievale, va sfîrși prin a stabili pentru secole de-a rîndul un comportament al spiritului fixat în cadre expresive ce pot fi mînuite de societatea omenească iar nu de legi străine omului.

Analiza artei lui Giorgione este necesară pentru a susține o ultimă dată doctrina. Giorgione este și mai misterios

decît înaintaşii lui. Ce ştim cu adevărat despre el ? Că a murit pe la 1510, că se născuse pe la 1475, făcînd deci parte din generaţia formată integral în noua eră istorică ; că a avut, vreme de zece ani, o strălucire fără seamăn şi că a dispărut apoi. În afara cîtorva tablouri, întreaga sa operă este contestată : dacă pot fi prezentate două sute de tablouri pentru a ilustra giorgionismul, numai cinci sau şase sînt indubitabil autentice. Giorgione a fost un om cultivat, muzician, poate chiar poet, cu mulţi prieteni în cercurile de avangardă ale Veneţiei ; prieten cu familia Vendramin şi cu cercul din care aveau să se desprindă, peste douăzeci de ani, pionierii Contrareformei şi ai noului aristotelism, întemeietori de asemenea ai unei noi prosperităţi a Republicii.[1] Îndată după moartea sa, iubitorii de artă îşi smulg unul altuia tablourile pictorului. Isabella d'Este vrea să achiziţioneze o *Noapte* pe care posesorii tabloului nu acceptă să i-o cedeze. Deşi, după Vasari, originea sa este dintre cele mai modeste, el a exprimat visurile unei elite. Plasate în reşedinţe de lux, operele sale au circulat puţin şi au fost puţin studiate. Cu toate acestea, Giorgione reprezintă pentru noi un moment al gîndirii plastice a lumii moderne ; el încarnează într-adevăr anumite virtualităţi ale sistemului, fixîndu-i în acelaşi timp limitele în plan estetic şi social.

În ultimii ani au fost publicate trei texte deosebit de interesante cu privire la Giorgione. Primul aparţine istoricului de artă italian Coletti, care a fost un excelent erudit şi care, în prefaţa unui mic volum de planşe, a consemnat în perspectiva tradiţională cel mai echilibrat punct de vedere asupra artei lui Giorgione. Pentru Coletti, temeliile acestei arte rezidă în viziune. Viziunea omenească, binoculară, ne dă firesc un simţ foarte ascuţit al reliefului ; ea ne permite să cuprindem, fie cu mîna, fie cu spiritul, lumea exterioară şi să o redăm într-o manieră cît mai apropiată de această formă de cuprindere. Viziune în relief, prestigiu al basoreliefului antic, „valori tactile" ale lui Berenson :

[1] Asupra mediului în care evoluează Giorgione, cf. : Galienne FRANCASTEL, *De Giorgione à Titien*, în *Annales* nov.-dec. 1960.

îndărătul acestei credințe care asimilează, în fond, un fenomen psiho-fiziologic cu o soluție artistică datînd tocmai din vremea uneia din primele mari reușite ale istoriei, aflăm mereu ideea că scopul artei este de a reda, prin procedee cît mai fidele, realitatea „așa cum este ea". Așadar, iluzionism obiectiv și sculptural al lui Giorgione. Dar, pe măsură ce obiectele considerate ca reprezentative pentru ordinea universală se îndepărtează de noi, meritele viziunii binoculare scad din ce în ce. Atunci cînd sînt situate în depărtare, nu mai izbutim să cuprindem cu privirea obiecte devenite prea mici. Ochiul nostru le percepe în acel moment exclusiv afectate de ordinea culorii, ca integrate într-o suprafață de pete colorate, calitatea tentelor indicîndu-ne esențialmente o ordine de eșalonare în spațiu. Leonardo a fost, firește, marele teoretician al acestei viziuni îndepărtate ; dar, potrivit părerii lui Coletti, principalul merit care îi revine lui Giorgione constă în a fi pictat ca fundaluri totalitatea tablourilor sale. El ar fi refuzat procedeul clasic al predecesorilor săi, codificat cu puțină vreme înainte de Leonardo, procedeu care prevedea o tratare diferită pentru planurile apropiate și pentru planurile îndepărtate ale unei compoziții. Folosind o tehnică unică pentru toate părțile operei, cu alte cuvinte, pictînd prim-planurile prin culoare, el le-ar fi făcut să intre în sfera „non-tangibilului", adică a poeziei.[1] Vraja exercitată de tablourile sale asupra generațiilor care i-au urmat s-ar explica astfel prin rațiuni străine de situația intelectuală și socială a momentului și exclusiv în funcție de structura imuabilă a simțurilor noastre.

În celebrul *Tratat asupra picturii* scris de Cennino Cennini pe la 1390, întîlnim în capitolul LXVII o distincție făcută între două maniere de a picta. Prima este numită *il buono modo*, iar a doua : „mijlocul folosit de către cei care pricep foarte puțin în artă". Manieră proastă, în consecință. Dacă giorgionismul nu ar fi constat cu adevărat decît într-o rețetă de atelier, nu cred că el ar fi dat naștere unor opere care să zguduie, așa cum s-a întîmplat de fapt,

[1] Luigi COLETTI, *Giorgione. Tutta la pittura*. Milano, 1955, pp. 9—11.

sensibilitatea generaţiilor. Giorgione a dat o ultimă dimensiune artei şi sistemului figurativ al Renaşterii tocmai datorită faptului că el a adus cu sine, dimpotrivă, un element pozitiv, stabilind o nouă relaţie între om şi cultură. Nu trebuie să ne tulbure faptul că, în perioadele următoare, generaţiile nu au folosit toate potenţialităţile descoperite de creatorii sistemului. Credem oare că toţi cei care scriu utilizează totalitatea resurselor unei limbi ? Descriind un stil, nu justificăm fiecare operă născută după fixarea acestuia. Asemeni tuturor modelelor imaginare, schemele figurative constituie soluţii-limită care nu sînt decît rareori atinse şi care, în practică, interferează chiar întotdeauna cu rămăşiţe ale sistemelor anterioare. În nici un domeniu, o societate nu îşi exploatează integral toate cunoştinţele. Orice lege priveşte elemente detaşate ale experienţei. Într-un sistem figurativ coexistă metode în care se stabilizează vechea experienţă şi în care se confirmă, paralel, noile ipoteze. Orice modalitate de stăpînire a sistemului lumii este parţială şi este întotdeauna inclusă în forme de înţelegere divergente.

Cel de al doilea text privitor la Giorgione este un articol de Eugenio Battisti, apărut în noiembrie 1957 în revista *Emporium,* un text căruia nu i s-a acordat atenţia cuvenită, deşi el ne-a împrospătat cunoştinţele privitoare la stilul pictorului. Cu cîţiva ani mai înainte, Lionello Venturi scrisese următoarele în legătură cu *Furtuna :* „Subiectul lui Giorgione este produsul unei fantezii absolut autonome, care nu datorează nimic nici tradiţiei figurative, nici tradiţiei literare şi intelectuale a timpului, dar care depinde de pura plăcere personală, de fantezia lui Giorgione şi de cea a apropiatului său prieten, Gabriele Vendramin". Aflăm astfel exprimată cea de a doua teză referitoare la Giorgione : teza geniului. Există o societate a marilor spirite, începînd cu Fidias şi sfîrşind cu Rafael şi Giorgione, societate sustrasă spaţiului şi timpului, întotdeauna tînără, întotdeauna vie şi adresîndu-se imaginaţiei fără ca să fie nevoie să cunoaştem ceea ce au crezut aceste spirite, ceea ce au ştiut, ceea ce au vrut, modul în care au fost înţelese. Arta vorbeşte de-a

dreptul inimii și imaginației, într-un plan de totală libertate. [1]

Plecînd de la cercetarea unei fotografii realizate cu raze X și care ne-a revelat faptul că, în *Furtuna*, există sub imaginea actuală eboșa unei alte compoziții, E. Battisti a scos, dimpotrivă, în evidență profunda legătură dintre imaginația pictorului și cultura anturajului său. La început, nu se afla nimic pe locul femeii care alăptează, iar pe locul soldatului se afla o femeie goală, îmbăindu-se, cu picioarele în apa unui rîu. E. Battisti a mai remarcat și faptul că peisajul prezenta un marcat contrast între seninătatea prim-planului și fulgerul despicînd norul din fundal. El a tras de aici concluzia că acest fulger trebuia să fie considerat ca un adevărat „element personalizat" și pus în același plan cu femeia alăptînd și tînărul cu lancea. Cine are însă puterea să dezlănțuie tunetul, mai cu seamă pe un cer senin ? Cine dacă nu regele zeilor, Iupiter ? Și cum fiecare știe, de altminteri, că Iupiter a avut nenumărate aventuri terestre, de ce să nu ne gîndim la o ilustrare a uneia din aceste aventuri ale zeului cu o muritoare ? Deschizîndu-l pe Ovidiu, E. Battisti întîlnește idila lui Iupiter cu Io, fiica fluviului Inachos. Astfel s-ar explica figura femeii, reprezentată la început îmbăindu-se în rîu, în momentul seducerii, iar apoi alăptîndu-și fiul, pe Epaphos, într-un moment cînd, mamă păcătoasă, este izgonită de tatăl ei și osîndită să rătăcească. Izbăvită, Io se întoarce aproape de lăcașul tatălui ei, în ținutul de la izvoarele fluviului, acolo de unde, ascuns de un nor propice, Iupiter o luase, ascunzîndu-se atît de tatăl ei, cît și de Iunona. Zeița îl pusese pe Argus s-o păzească pe fată după ce tatăl ei o izgonise de acasă. În ceea ce îl privește, tînărul deghizat pe jumătate în soldat, pe jumătate în păstor, să fie oare Iupiter însuși, un Iupiter, care a luat înfățișarea unui păstor pentru a o readuce pe Io la casa părintească ? Or, mai degrabă, mesagerul de totdeauna, Mercur, însărcinat s-o păzească pe Io în numele lui Iupiter ?

---

[1] Eugenio BATTISTI, *L'antica interpretazione della Tempesta*, în *Emporium*, nov. 1957.

Poate că E. Battisti a ajuns prea repede la concluzia că *Furtuna* era astfel explicată *în chip definitiv*. Nu cred să avem posibilitatea de a privi textul lui Ovidiu, care nu poate fi aplicat la această scenă decît dacă ne îngăduim o foarte mare libertate în interpretare, drept unică cheie a tabloului. Am avut de rezolvat aceeaşi problemă şi în cazul *Primăverii* de Botticelli şi, în general, în cazul tuturor alegoriilor complexe. Cred totuşi că *Furtuna* lui Giorgione atestă fără nici o îndoială interesul stîrnit cu adevărat în imaginaţia artistului, precum şi în imaginaţia prietenilor săi, de un text care fusese de curînd publicat la Veneţia prin grija lui Aldo Manuzio. Dacă, un secol mai tîrziu, *Metamorfozele* devine prin graţia Cucernicilor Părinţi cartea de căpătîi a tineretului conformist, în anul 1510 ele sînt departe de a fi socotite drept un text liniştitor. *Metamorfozele* era considerată pe atunci o carte rară şi primejdioasă. Cu un secol mai înainte, atunci cînd un Uccello face artă modernă, el îşi inserează îndrăznelile figurative într-un sistem legendar în care se întrepătrund exclusiv tradiţia biblică şi riturile populare. Giorgione depăşeşte cu totul cadrul legendei creştine, evoluează exclusiv în cercul gîndirii antice şi, de astă dată, ţelul pictorului nu mai este de a asocia o voinţă de putere, aparţinînd numai stăpînilor pămîntului, cu amintirile măreţiei romane. Pictorul trebuie să materializeze un joc de imaginaţie legat de Mitologie şi interesant pentru fiecare.

După cele spuse mai sus, sistemul lui Giorgione, întemeiat exclusiv pe izvorul literar al Antichităţii, nu ne apare mai puţin ambiguu. Gîndindu-ne la ezitările şi la timidităţile vădite de Mantegna atunci cînd, cu o jumătate de secol mai înainte, a fost primul care a vrut să vizualizeze Mitologia, măsurăm dezvoltarea înregistrată de cultura modernă a spiritului. Nu mai este vorba de o împăcare între două sisteme ; nu mai există alt adevăr în afara veşnicului romantism al aventurii umane şi, de astă dată, zeul apără dragostea liberă, adică păcatul prin excelenţă în ochii creştinismului şi ai societăţii moderne, fără ca arta să devină astfel aridă. Iată o apologie a răpirii, a iubirii, a Venerei

carnale, apărute cu puțin înainte în arierplanul operei lui Botticelli, dar care nu mai este aici înălțată pînă în planul extazului ; ea apare ca stăpînă a comportamentelor. Deși o parte din opera lui Giorgione se leagă de legenda creștină, arta sa decurge dintr-o nouă tradiție, în spirit antic, totalmente opusă totuși tradiției neoplatonismului și alimentînd un stil figurativ adaptat cu strictețe scopurilor ei, într-atît încît ne întrebăm dacă, ajunși la capătul evoluției, nu surprindem elementele unei noi mutații, închizînd ciclul.

Cel de al treilea text referitor la Giorgione ne oferă, în sfîrșit, o altă interpretare profundă pentru oricine caută să explice relația existentă între romantismul gîndirii, mijloacele figurative pe care acesta le folosește și rolul pe care el îl joacă în evoluția stilului. Textul a fost publicat în *Annales* în anul 1960. În această lucrare, Galienne Francastel nu a luat în considerație numai *Furtuna*. Plecînd de la prima operă atestată și datată a lui Giorgione, *Madona din Castelfranco*, ea a remarcat că montajul acestei pînze asocia într-o compoziție unică două compoziții clasice create de Bellini : Madona înfățișată pînă la jumătatea corpului înaintea unui parapet și Madona înconjurată de sfinți. Adevărata noutate constă în faptul că sfinții nu o mai privesc pe Fecioară, ci sînt pierduți într-un fel de vis lăuntric. Ei o văd, desigur, dar nu pe cea căreia îi întorc spatele, ci pe cea care trăiește în gîndirea lor. Ei nu sînt înfățișați ca simpli martori ; ci pictorul ne descoperă viziunea lor : ca să spunem așa, vedem *în* și *prin* spiritul lor. [1]

Legătura între *Madona din Castelfranco* și *Furtuna* este realizată de o serie de mici peisaje care nu aparțin, fără îndoială, toate lui Giorgione, dar care au ieșit din anturajul său. *Tramonto :* un pelerin obosit se odihnește și are viziunea Sfîntului Gheorghe. În această lucrare nu am ieșit încă

[1] Galienne FRANCASTEL, *De Giorgione à Titien*. Cf. în acest articol noțiunea de martor, care merită să fie scoasă în evidență și mai constituie încă o temă fundamentală de cercetare pentru interpretarea structurală a operelor de artă în funcție de propriile lor moduri de asociere și de legătură.

din lumea imaginară a trecutului. *Apolo şi Dafne* : un „spectator aşezat în iarbă, în arierplanul tabloului, priveşte un cuplu : un tînăr persuasiv şi o fată care pare să schiţeze gestul de a se da îndărăt. De îndată, sub ochii «martorului», se deapănă etapele mitului lui Apollo şi Dafne, pe care mica scenă l-a evocat în spiritul spectatorului. Acesta vede atunci cuplul transformat şi înfăţişînd, în patru scene distincte, diferitele etape ale «mitului» : întîlnirea, într-un plan îndepărtat ; după aceea, de la stînga la dreapta, insistenţele zeului, urmărirea şi metamorfoza. Ciclul de imagini care a trecut prin spiritul martorului reapare în tablou". *Concertul* de la Luvru : „văzînd o oaie rătăcită în drumul său, un călător singuratic populează solitudinea rustică cu drăgălaşi păstori din Arcadia, luînd parte alături de nimfe la un concert cîmpenesc. Un mic fapt real, adaugă autorul, joacă rolul de declanşator în procesul de generare a imaginilor. Cadrul real şi cadrul imaginar se confundă". Viaţa cotidiană, aşadar, într-o viziune de cultură. Tipografia lui Aldo Manuzio publicase deja, cam în acelaşi timp, prea faimosul *Vis al lui Polifil* în care figura de asemenea apologia iubirii terestre şi, într-o anumită măsură, ne gîndim la *Banchetele* lui Xenofon şi Platon. Virtutea mai triumfa încă în ultimele lucrări ale lui Mantegna, sub înfăţişarea Minervei cu cască. Imaginaţia modernă converteşte în imagini şi în izvor de gîndire fabula antică, fără să recurgă la paralele ori la compromisuri.

Opera lui Giorgione ne oferă un ultim exemplu, analizat şi el în articolul din *Annales* la care m-am referit şi din care am preluat comentariul. Este vorba de *Cei trei filozofi*. Un anumit dubiu persistă în privinţa personalităţii primilor doi, unul reprezentîndu-l în orice caz pe Averroes, acest Aristotel al arabilor, iar celălalt fiind mai curînd noul Aristotel al retoricii umaniste — ale cărui învăţături vor fi dezvoltate de cercul veneţian de cultură prin Almaro Barbaro şi cenaclul familiei lui Aldo Manuzio, opus tradiţiei întruchipate de Universitatea din Padova — decît medievalul Aristotel, definitiv înlăturat. Chibzuind bine lucrurile, putem spune cu siguranţă că cel de al treilea personaj, tînărul care

observă și măsoară cerul, întrupează noua știință. Încă din 1460 au existat la Veneția două școli rivale : cea de la Rialto, care încarna tradiția aristoteliciană a Padovei, și cea a învățaților din cancelaria de la San Marco, preocupați de o expresie modernă. Umaniștii de la San Marco îi tratau drept barbari pe averroiștii de la Rialto, care disprețuiau forma și eleganța expresiei. Cîntecele de dragoste scrise de Leonardo Giustinian, erudiția lui Almaro Barbaro, care a fost primul venețian ce a lansat o campanie pentru cunoașterea directă a textelor grecești, sînt ecoul unei foarte ample mișcări internaționale care, de la Lorenzo Valla, ne conduce în Franța și în Spania. Nu se pune problema să considerăm mediul în care Giorgione creează alegoriile păgîne ca fiind inițiatorul gîndirii critice în Europa. Să constatăm numai una din manifestările acestei lupte în favoarea eleganței în expresie, pentru libertatea gîndirii și a expresiei, manifestare ce încheie opera Quattrocento-ului florentin. Veneția unui Aldo Manuzio și a unui Pietro Bembo, mîine — cea a lui Aretino, reprezintă cadrul în care se manifestă ceea ce mai lipsea pentru desăvîrșirea marii revoluții a gîndirii figurative : descoperirea unui limbaj în care legendele Antichității să capete trup fără vreo referință nici la moralitățile creștine, nici la punerile în scenă medievale.

Este evident că un om neinițiat în noile izvoare ale imaginarului este neputincios să citească fabulele lui Giorgione. Dacă oricine identifică de la prima privire o *Naștere a Domnului* sau o *Răstignire a Domnului*, situația este cu totul alta atunci cînd este vorba de ciclul lui Iupiter sau Hercule. Efortul făcut de Giorgione pentru a realiza o transpunere a fabulei printr-o referință exclusivă la experiența naturii depășește pe cea a lui Bellini, ca și pe cea a lui Botticelli. El le implantează definitiv într-un sistem de gîndire a cărui supremă referință o constituie cultura umanistă. Dacă el nu izbutește cu toate acestea — după cum n-a izbutit nici Leonardo — să întemeieze o nouă ordine stabilă a imaginarului, valabilă pentru vreme îndelungată și în chip exclusiv pentru o anume societate, e atît din pricină că această societate nu acceptă, în întregul ei, noua credință

cît şi din pricină că aceste opere, acest stil nu se referă totuşi la vizualul inteligibil, ci la un sistem determinat pe cale intelectuală. În opera lui Giorgione, cel care triumfă este noul Aristotel, cel de al doilea dintre cei trei filozofi. Or, el vesteşte aşa-numitul *ratio studiorum* şi nu empirismul senzualist. Va trebui să mai treacă multă vreme pînă cînd ultimul din cei trei filozofi din secolul Luminilor să o poată în sfîrşit lua înaintea celorlalţi.

Pentru a măsura ce anume e noutate şi ce anume e limită în arta lui Giorgione, trebuie să facem o ultimă comparaţie. Cu treizeci şi cinci de ani mai înainte, în *Salonul Lunilor* din palatul Schifanoia din Ferrara, un vast ansamblu simbolic încercase să integreze miturile păgîne într-o ilustrare a faptelor şi a calităţilor prinţului. Un astrolog fusese cel care furnizase pe atunci planul de ansamblu al decoraţiei şi, ca şi în *Cartea de Rugăciuni a ducelui Jean de Berry*, destinul omului rămînea împărţit între misterul credinţei şi taina astrelor, în timp ce reprezentarea virtuţilor sale folosea exclusiv carul triumfurilor petrarchiste.[1] Pentru Giorgione, adîncirea artei constă, dimpotrivă, exclusiv în dezvoltarea unei culturi. Cu aproape treizeci de ani în urmă, o carte de Jean Seznec a încercat să demonstreze că zeii păgînismului supravieţuiseră în Evul Mediu în sisteme de idei care erau constituite ca atare către sfîrşitul lumii păgîne şi că aceste sisteme reapăruseră, atît în forma, cît şi în deplinătatea puterii lor, în perioada în care a triumfat umanismul.[2] Regăsim aici, în planul ideilor — şi în sensul literal al termenului — teza Re-naşterii.

Foarte diferite de pînzele lui Giorgione, frescele din palatul Schifanoia reprezintă momentul în care îşi găseşte

---

[1] Prima pagină cu o miniatură din *Le Livre d'Heures* ne înfăţişează imaginea omului astrologic, al cărui destin şi a cărui personalitate se leagă de mişcarea astrelor. Cf.: Harry BOBER, *The Zodiacal Miniature of the Très Riches Heures of the Duke of Berry. Its Sources and Meaning*, în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londra, XI, 1948.

[2] Jean SEZNEC, *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Londra, 1939.

împlinirea tentativa de a insera formele seculare ale zeilor lumii antice în masa fundamentală a unei culturi. Aici imaginea traduce într-adevăr „întîlnirea" dintre o gîndire magică și astrologică, pe de o parte, și nevoile unei noi societăți, pe de alta. Menirea operei nu este, la Ferrara, de a dezvolta o formă de cultură aventuroasă ; lauda adusă prințului face pur și simplu apel la un repertoriu de semne străine de tradiția medievală, dar care o confirmă totuși. Pe lîngă aceasta, modul de prezentare al amintitelor semne este unul tradițional, fie că este vorba de corelarea emblemelor cu actele, fie de rolul atribuit ritualurilor și obiectelor de civilizație. Pentru ducele Borso, Antichitatea reprezintă unul din elementele luxului său, unul din elementele popularității și acțiunii sale și nu este cîtuși de puțin răsfrîngerea unei speculații care generează o nouă reprezentare a lumii. Realizarea unei opoziții între un sistem astrologic și activitățile desfășurate de un om și de o societate rămîne, în cele din urmă, păstrătoarea reprezentării pe care și-o făcuse Evul Mediu asupra legilor care guvernează universul. *Lunile* din palatul Schifanoia sînt un dublet al *Cărții de rugăciuni a ducelui de Berry ;* ideea unui om astronomic continuă să prezideze ordonarea generală a acestui ansamblu.

Percepem, dimpotrivă, în opera lui Giorgione, că autorul devine conștient de faptul că fabula antică conține germenii unei noi culturi. Ea aduce într-adevăr cu sine un sistem de valori care nu se asociază decît în funcție de un nou joc intelectual. Temele mitologice nu mai constituie simbolurile cele mai apte să învesmînteze o gîndire tradițională. Tablourile lui Giorgione nu ne prezintă simbolul, ci imaginea omului nou care, eliberat de regulile imperative ale trecutului, circulă în lume și recunoaște fundamentul natural al viziunii antice, pentru a extrage din ea nu o știință doctrinală a zeilor abstracți și a simbolurilor elaborate de Antichitate, ci o invitație să concretizeze în semne mai „moderne" reprezentări născute atît din cunoașterea artistului, cît și din sensibilitatea sa față de lumea care îl înconjoară.

De astă dată, această activitate a spiritului nu îl conduce pe artist să facă împrumuturi dintr-un repertoriu de sim-

boluri, ci să elaboreze asociaţii de imagini în care se materializează viziunea lui simultană asupra lumii, asupra naturii şi culturii. O gîndire cu adevărat figurativă şi creatoare dă naştere unor episoade şi unor semne care nu o mai fixează prin referinţă la sisteme cunoscute, ci în raport cu facultăţile intelectuale comune artistului şi mediului său. Pictura nu îl mai trimite astfel pe spectator la un dat însuşit, oricît de compozit ar fi acesta, ci constituie o anticipare a viitorului. Pe scurt, nu miturile, ci utopiile sînt cele care alimentează gîndirea figurativă atunci cînd ea este creatoare. Trei secole după Giorgione, o celebră dezbatere între Diderot şi Falconet va ridica problema justificărilor pe care artistul le află în spiritul său pentru a-şi crea operele. Va apărea din nou aceeaşi opoziţie între teoria care reduce pictura şi sculptura la satisfacerea nevoilor momentului şi teoria care le consideră drept una din cele mai puternice pîrghii la îndemîna omului.

Ni se vădeşte astfel caracterul faustian al artei lui Giorgione. Mai mult decît în opera lui Bellini ori Botticelli, mai mult decît în cea a lui Leonardo, în creaţia lui Giorgione noul sistem figurativ oferă gîndirii posibilitatea să se exercite în afara căilor tradiţionale. Am ieşit astfel definitiv şi cu adevărat din făgaşul medieval, atît dincolo de magie, cît şi de respectul autorităţii, temelie a revelaţiei. Lumea nu mai apare ca un joc de simboluri învăluind un adevăr, ci ca un vast cîmp deschis în faţa oricărei problematici şi în faţa oricărei inventarieri. Nici o relaţie nouă nu se substituie cu toate acestea celor care determinau, de un secol încoace, coordonarea experienţelor figurative şi distribuirea semnelor optice în cîmpul figurativ cu două dimensiuni, potrivit cu cauzalităţile imaginare deduse dintr-o confruntare, fie chiar critică, a înţelepciunii antice cu legea creştină.

Asemeni lui Giorgione, Leonardo caută să depăşească ordinea figurativă statornicită a timpului său şi nu să îi substituie o alta. Nimeni nu se poate îndoi că şi unul şi celălalt izbutesc să o facă, chiar pe căi diferite. Alta este

problema pe care o ridicăm aici. Lucrarea de față este închinată studiului unei mutații a gîndirii figurative. Nădăjduiesc să fi izbutit să arăt că, la începutul Quattrocento-ului, vedem cum apare la Florența o nouă relație între opera pictată și societate și cum, pe această cale, soluții tehnice care nu erau înzestrate, în sine, cu o originalitate mai absolută decît multe altele întemeiaseră un nou raport între imagine, pe de o parte, și cultură și funcțiile sociale care îi sînt atribuite, pe de alta. Pe parcursul analizelor noastre, cititorul a putut urmări cum se precizează treptat natura faptului care întemeiază astfel o adevărată mutație, distinctă de permanentele procese de transformare și chiar de dezvoltare care sînt ineluctabil legate de viața diferitelor generații.

Noul rol al picturii și noua concepție asupra operei figurative nu au fost determinate nici de descoperirea perspectivei liniare, nici de folosirea culorii-formă, nici chiar de importanța acordată figurii-obiect sau peisajului. În fond, mijloacele utilizate de inovatori se aflau de multă vreme la îndemîna lor. Adevăratul resort al mutației înregistrate de sistem a constat în folosirea conștientă a unui mic număr din aceste mijloace pentru a scoate în evidență faptul că arta — în cazul nostru pictura — este capabilă să dezvăluie, în anumite momente, temeliile intelectuale ale unei aprehensiuni și ale unei reprezentări a lumii, conforme cu un joc de ipoteze punînd în discuție locul omului în natură.

Dacă sistemul figurativ înregistrează o mutație la Florența, către anul 1425, în ultimă analiză, aceasta se explică prin aceea că Masolino și Masaccio au fost primii pictori care au pătruns învățămintele arhitecților și matematicienilor și au descoperit împreună cu ei posibilitatea de a reduce spațiul sensibil și operatoriu în care trăim la un loc abstract, în care au putința de a proiecta figura omului făcînd în mod sistematic apel la jocuri de spații diferențiate sub raport intelectual. Descoperirea fundamentală pe care se întemeiază mutația constă într-o nouă înțelegere a naturii imaginii — adică a gîndirii — figurative. Pictorii înce-

tează să considere omogen cîmpul figurativ cu două dimensiuni care slujeşte drept suport imaginii, după cum încetează să mai creadă că el reflectă, asemeni unei oglinzi fidele, o gîndire formată în prealabil, indiferent dacă ea este, în plus, gîndirea lui Dumnezeu, ori cea a unui om abstract, veşnic prezent în istorie.

Pregătită de generaţii de artişti şi în întregul Occident, mutaţia sistemului ne apare ca fiind legată de dubla semnificaţie atribuită, într-un anumit mediu, artei şi naturii. Evul Mediu se estompează, în plin avînt tehnic şi imaginativ, chiar din clipa în care oamenii renunţă să mai creadă în unitatea substanţelor. Din acel moment, lumea nu se mai înfăţişează oamenilor ca mărturie a unui sistem de gîndire perfect echilibrat, în cadrul căruia omul are un loc stabilit din veacul veacurilor şi o dată pentru totdeauna, fără să aibă menirea de a schimba cîtuşi de puţin veşnica ordine a divinului, pe care nu o pătrunde decît prin revelaţie. Este începutul timpurilor moderne şi, mai cu seamă, începutul marii aventuri a omului explorînd natura, recunoscînd limitele unui domeniu, socotind că anumite legi se aplică, prin privilegiu, la anumite grupuri de obiecte sau de evenimente pe care memoria lui colectivă îi îngăduie să le fixeze în episoade semnificative pentru opera lui în istorie, operă fără încetare modificată.

Observăm cum se dezvoltă, în cursul Quattrocento-ului, premisele tehnice şi intelectuale astfel statornicite şi constatăm pe această cale dificultatea pe care artiştii au avut-o de înfruntat atunci cînd au vrut să se exprime integral în noul sistem. Tot aşa cum societăţile au de învins unele dificultăţi atunci cînd încearcă să se desprindă din cadrele lor rituale, filozofii îşi fixează drept ţel, în perioada de care ne ocupăm, să împace cele două culturi, cele două adevăruri ale legendei şi istoriei.

Ne-am pus în sfîrşit întrebarea dacă, ţinînd seama de noutatea creaţiilor imaginare datorate unui Leonardo sau unui Giorgione, nu descoperim la un moment dat, către sfîrşitul secolului, semnele vestitoare ale unei noi mutaţii.

Pentru Leonardo nu se pune această problemă. Încrezător în artificiu, profund angajat pe calea unei speculaţii

gnostice, el caută să-și lărgească arta prin stăpînirea măiastră a tehnicii, plasînd mai presus de toate „cunoașterea", care rămîne pentru el legată de o revelație, revelație a ordinii magice a lumii, dar totuși intuiție respectînd deopotrivă naturalul și divinul. Transformarea universului real o așteaptă să se realizeze prin știință ; pictura este pentru el instrumentul perfect al spiritului care dorește să exteriorizeze secretele gîndirii ; cu toate acestea, Leonardo nu devine conștient de dialectica realului și a imaginarului, nici de empirismul senzualist, nici de posibilitatea unei noi evaluări a raporturilor dintre spirit și univers, care va constitui, cu trei secole și jumătate mai tîrziu, temelia noii mutații a ordinii figurative și temelia schimbării înregistrate de funcția picturii.

Giorgione întrevede începutul posibil al unui proces de adîncire a ordinii imaginare înlăuntrul spiritului, după cum întrevede și faptul că întreg comportamentul gîndirii oferă o ordine de prezentare deosebită de ordinea percepției comune. El se află astfel în pragul unei noi mutații.

Este foarte interesant să observăm rațiunile pentru care opera sa, tot atît de genială și mai desăvîrșită decît cea a unui Masaccio, nu a deschis calea unei noi răsturnări a ordinii figurative. Nu este oare vorba, în primul rînd, de faptul că îndrăzneala intelectuală a lui Giorgione constă în alegerea unui principiu general al gîndirii figurative și nu în afirmarea unui acord inedit între un sistem de polivalență a locului figurativ și celelalte dezvoltări ale gîndirii moderne ? Pe scurt, o mutație nu este cu putință decît atunci cînd, foarte rareori de altminteri, o înnoire generală a tuturor problematicilor coincide cu înnoirea tuturor formelor de expresie ale unei societăți, în funcție de o schimbare fundamentală a gîndirii — atunci cînd, bunăoară, este respinsă unitatea dintre revelație și istorie — singurul izvor din care poate rezulta descoperirea multiplelor dimensiuni ale spiritului și posibilitatea unui dialog explorator între om și univers. Giorgione a fost mai cu seamă îndrăzneț, eliminînd din domeniul său elemen-

tele pe care creştinismul le-a lăsat moştenire Quattrocento-ului ; în schimb, nu el este cel care a introdus în figurare utilizarea elementelor păgînismului. Selecţie, aşadar, şi nu un nou aport în domeniul imaginarului sau în cel al referinţelor culturale care întemeiază societatea. În al doilea rînd, sistemul figurativ al lui Giorgione ne trimite la speculaţiile erudite ale unui mic grup de oameni. În sfîrşit, stilul său este legat de o retorică, el nu răspunde unei nevoi imperioase a mediului. Speculaţiile lui Masaccio şi Brunelleschi deschid, în 1425, atît calea construirii cetăţilor, cît şi pe cea a explorării universului, tocmai ca urmare a faptului că amîndoi artiştii nu mai aderă la vechea identitate între vizibil şi cunoscut. Speculaţiile lui Giorgione nu stau mărturie decît pentru elanurile meditative ale unui mic clan, mai preocupat să viseze decît să acţioneze. Îi lipseşte lui Giorgione ceva din brutalitatea lui Masaccio pentru a fi profetul unui nou viitor.

Vreme de aproape patru secole, sistemul figurativ născut în deceniul 1430—1440 va oferi artiştilor şi societăţii mijloace suficiente pentru a întreţine dialogul dintre om şi o natură constituită ca o realitate obiectivă. Noua mutaţie nu va surveni decît în secolul al XIX-lea, în ziua în care cultura îşi va propune să aprofundeze mecanismele gîndirii, în care va înceta să postuleze realitatea stabilă a lumii exterioare şi posibilitatea omului de a identifica realul şi percepţia. Chiar în mai mare măsură decît arta, societatea omenească s-a consolidat repede îndată după marile zguduiri suferite de un secol care a fost — lucru prea des uitat — un secol al marilor războaie, al marii furtuni din sînul Bisericii, secolul în care vechile cadre feudale s-au prăbuşit la pămînt, dar şi secolul care a văzut spre sfîrşitul său reconstituindu-se toate edificiile şubrezite. O dată ce tradiţiile figurative, împreună cu celelalte tradiţii, au fost sfărîmate, pe la 1500 s-au găsit oameni care să statornicească din nou o stabilitate, integrînd cît mai prudent cîteva elemente ale noii ordini într-un context caracterizat prin respectul celei vechi. Este deci cu totul logic faptul că nu stilul cîtorva mari spirite, profeţi îndepărtaţi

ai viitorului, a fost cel care trebuia să-și pună amprenta asupra punctului de stabilizare a imaginii și asupra adaptării ei la nevoile comune. În timp ce un Leonardo și un Giorgione, un Piero di Cosimo, și în curînd — un Michelangelo, exprimă freamătul de nerăbdare al spiritului avid de noi perspective și de noi ordini posibile, veșnici vînători ai acelor „imagini rătăcitoare" de care vorbește Leonardo, pictorii formați în marile ateliere sînt cei care dau o formă durabilă noului stil.

Ar fi nostim să arătăm, într-o bună zi, cît de mult au folosit întemeietorii academismului, formați în aceleași ateliere cu un Leonardo și un Giorgione, același material de obiecte figurative. Ne vine lesne să comparăm *Scene din viața Sfîntului Bernardino* de Perugino și *Scene din viața Sfîntului Zenobie* de Botticelli din punctul de vedere al grafismului ; după cum ușor putem compara, din punctul de vedere al stilizării Antichității, decorația din Collegio del Cambio de la Perugia și lucrările create de Mantegna la Mantova. Și mai grăitoare ar fi o comparație între operele create de Perugino pe tema Adorației Magilor și a Sfîntului Ieronim, pe de o parte, și lucrările lui Bellini și *Adorația Magilor* de Leonardo pe de alta ; decalajul considerabil al stilului subliniind aici, prin opoziție cu comunitatea elementelor — arbori, stînci, vîlcele, edicule, elemente arhitectonice — partea care revine invenției. Pentru a fi însă semnificativă, această comparație ar trebui să fie însoțită de un alt studiu care să scoată în relief foarte realele valori ale artei unui Perugino, pictorul care a deschis calea lui Rafael, calea uriașei tradiții a Școlilor.

Însuși Vasari, care îl detesta pe Perugino, reproșîndu-i faptul de a fi ateu, a subliniat valoarea fără pereche a talentului acestui artist care încarnează, către 1480, adică în clipa decisivă, momentul în care stilul Renașterii încheie procesul său de instituționalizare în structuri reprezentative pentru valorile durabile și comune ale artei și societății. Cu mult mai prejos în domeniul invenției, Perugino a jucat un rol hotărîtor în domeniul tehnicii. Tocmai prin el s-a înfăptuit trecerea hotărîtoare de la frescă la panoul deco-

rativ, aceste două tipuri de lucrări găsindu-se de aici înainte la egalitate şi, în plus, unindu-şi în ansamblu semnificaţiile şi efectele. Perugino îşi pregătea cu multă grijă fundalurile pentru figuri — folosindu-se astfel de una din primele căi ale mutaţiei — acoperind pînza cu un cald grund brun ; aplica apoi pe desen, desprins la el de culoare — astfel se statorniceşte unul din principiile seculare ale atelierelor — lacuri din ce în ce mai transparente ; reluînd astfel reţete nordice, el izbutea să confere figurilor sale o transparenţă diafană. Pe de altă parte, el pregătea pentru veşminte un fond de culoare rece, acoperit apoi cu straturi de culori foarte vii. Acoperea apoi încă o dată totul cu un nou strat şi după aceea cu unul de lac sticlos, pentru a încheia printr-un ultim strat de lac transparent. [1] Secretul lui Perugino — şi, după el, secretul lui Rafael urmat de zece generaţii — a constat tocmai în această artă ascunsă. Contemporanii au fost fermecaţi de calda şi molatica dulceaţă a acestei picturi în care strălucirea unei materii preţioase înlocuia adîncimea semnificaţiei. Expresionismul sentimental al lui Perugino, apoi forţa teatrală şi gestică a lui Rafael erau uşor accesibile, spre deosebire de simbolismele mai mult sau mai puţin esoterice ale unui Leonardo sau ale unui Giorgione. Masa publicului — inclusiv papii şi chiar mulţimile de pelerini veniţi la Roma — s-a entuziasmat pentru această artă artizanală, cu atît mai eficace cu cît era însoţită de respectarea tuturor practicilor specifice seriei de imagini pioase, oricît de mare ar fi fost indiferenţa profundă a executanţilor. Iar cînd Rafael a conferit mai apoi şi fabulei antice veşmîntul specific pînă atunci doar credinţei creştine, unirea celor două adevăruri, precum şi iluzia noutăţii în tradiţie, şi-au aflat organizarea figurativă pentru secole de-a rîndul. Ultima generaţie a Quattrocento-ului a înfăptuit astfel tot ceea ce îi cerea situaţia într-un moment în care civilizaţia modernă

[1] Asupra tehnicii lui Perugino, vezi analizele făcute de Cavalcaselle şi Crowe, *History of Painting in Italy, vol. II, 1864,* citat de Ettore CAMESASCA, *Perugino. Tutta la pittura,* Milano, 1959, pp. 22—23.

nu mai refuza în bloc elementele gîndirii antice, ci le integra în tradiția creștină precumpănitoare.

Ceea ce închidea în chip ineluctabil — și pentru multă vreme — calea unei noi mutații, atît în planul artei, cît și în cel al culturii. Va fi nevoie de un lung răstimp pentru ca acea formă a spiritului pe care, în *Cei trei filozofi* de Giorgione, o întrupează tînărul cu compasul, tînărul ai cărui ochi se opresc, privind cerul, asupra unor fenomene naturale și calculabile pe cale intelectuală, să izbutească să dea la rîndul ei naștere unui limbaj figurativ înzestrat cu noi dimensiuni și menit unei noi audiențe universale.

CAPITOLUL VI

CELE TREI NIVELURI ALE INTELIGIBILULUI

UNII CITITORI vor fi fără îndoială surprinşi de modul abrupt în care se încheie această carte ; să nădăjduim că vor căuta raţiunile ce ne-au împins să procedăm astfel. De ce, mai cu seamă, nu examinează ea sub nici un aspect felul în care, o dată constituit, sistemul funcţionează, adaptîndu-se, transformîndu-se, sub acţiunea artiştilor care îl folosesc şi îl supun, implicit, unor noi intenţii ? Cum am acordat în cartea de faţă un amplu spaţiu precursorilor atunci cînd am studiat etapele sistemului, cititorul este, pare-se, îndreptăţit să aştepte cîteva lămuriri cel puţin asupra acestor probleme ale dezvoltării.

Pretexte se găsesc întotdeauna pentru a justifica o poziţie. Dar, în cazul de faţă, avem de oferit ceva mai mult decît pretexte şi anume : raţiuni legate atît de problema ridicată cît şi de natura lucrurilor. Scopul nostru nu era de a scrie încă o dată, fie chiar şi într-o perspectivă diferită, istoria artei italiene în Quattrocento, ci de a şti dacă se poate aduce lumină într-o problemă teoretică — cea a mutaţiilor care modifică periodic sistemele picturale, ca de altminteri toate celelalte sisteme. Dacă am ales în mod deliberat ca exemplu un caz limitat, cel al Quattrocento-ului, am făcut-o pentru a nu risca să selecţionăm în mod arbitrar exemple comode din întregul ansamblu al istoriei picturii ; am făcut-o de asemenea pentru a surprinde fenomenul la nivelul realului, în funcţie de un caz precis. Reprezentarea estetică nu constituie un caz particular de aplicare a domeniului iluziei. Ea constituie unul din modurile de acţiune potrivit cu care oamenii unei anumite societăţi stabilizează anumite aspecte ale experienţei lor şi potrivit cu care anticipează de asemenea posibilităţile lor imediate de transformare a formelor materiale şi mintale ale universului. Creaţia nu se desfăşoară în virtual, ci în posibil ; nu există operă în afara determinatului. Teoria nu prefigurează istoria, ci face posibilă inter-

pretarea ei. Ceea ce nu implică, de altminteri, cîtuşi de puţin stabilitatea definitivă a soluţiilor. Dar orice soluţie depăşită ne ajută să înţelegem modalităţile generale ale acţiunii şi principiile generale care dictează, în funcţie de una din cele mai permanente şi specifice activităţi ale spiritului, un tip de gîndire, precum şi un codaj transmisibil al acestei gîndiri.

Propunîndu-ne deci să prezentăm un eseu teoretic în funcţie de o interpretare cît mai pertinentă a unui episod din istoria artei figurate, evoluţia demonstraţiei ne-a determinat să arătăm că una din principalele dificultăţi rezulta din faptul că, în marea lor majoritate, elementele esenţiale ale noului sistem erau deja prezente în sistemele anterioare, prin opoziţie cu care se definea cel nou. Noul sistem figurativ reuneşte, după cum am văzut, obiecte tradiţionale şi obiecte originale, integrîndu-le într-o inedită reţea de înţelegere ; prin aceasta, vechile elemente rămîn neschimbate sub raport exterior, modificîndu-şi însă înţelesul, în timp ce noile elemente capătă o valoare actuală, fără a fi însă lipsite de posibilitatea de a semnifica, la rîndul lor, cu totul alte valori, de îndată ce vor fi incluse în sistemele viitoare. Dacă ne-am fi propus să arătăm în continuare felul în care unul sau altul din noile obiecte figurative ale Quattrocento-ului a intrat mai tîrziu în combinaţii care i-au modificat înţelesul, nu am fi adăugat, astfel, nici un element suplimentar la ceea ce poate fi dedus din studierea sistemului pe cale de a se naşte. Mai multe exemple, dar nu şi mai multă claritate.

Dacă dorim să continuăm studiul modurilor de semnificare ale picturii, trebuie să abordăm un alt tip de probleme. Pentru a cunoaşte bine condiţiile de funcţionare a sistemului ca atare, trebuia să-l surprindem în faza sa de formare ; pentru a examina felul în care, o dată format — şi, după cum am arătat, o dată instituţionalizat — el poate fi folosit în foarte numeroase contexte omeneşti fără să fie dintr-atît puse sub semnul întrebării raporturile fundamentale regizînd atît utilizarea mijloacelor — linia, culoarea, lumina — cît şi valorificarea simbolică a semnelor constituite printr-o selecţie concertată de obiecte

figurative eterogene, nu ar trebui să mai studiem regulile de formare sau de funcţionare a sistemului însuşi, ci modul în care acest sistem a fost folosit de generaţiile următoare fără vreo modificare a regulilor, nici în substanţă şi nici, mai cu seamă, în metodă. Lăsînd deoparte analiza condiţiilor prime ale semnificării, s-ar cuveni — considerînd sistemul drept un instrument intelectual asimilabil limbajurilor sau diferitelor coduri care stabilizează o altă experienţă, ori o altă speculaţie abstractă, în egală măsură instituţionalizată — să examinăm felul în care ea a fost folosită. Or, nu ne-am putea mulţumi să schiţăm, în apendice, un studiu de acest gen. Încetînd să ne mai fixăm atenţia asupra uneltei figurative şi întrebîndu-ne care sînt modalităţile de folosire a acesteia, va trebui să recurgem la alte metode, să scriem — poate, într-o bună zi — o altă carte.

Dacă actualul scop al lucrării a fost atins, cititorul va fi văzut în paginile precedente cum, către începutul secolului al XV-lea, marile schimbări intervenite — mai cu seamă în Italia — în modul de viaţă al societăţilor occidentale au atras după sine, în răstimpul a numai cîteva generaţii, descoperirea unei originale legături între figurativ şi concret. Fiecare generaţie se detaşează, bineînţeles, de cele precedente şi am arătat ceva mai sus că procesul de schimbare nu constituie, în sine, o caracteristică a mutaţiei. Cel puţin, de la Giotto nu există, în secolul al XIV-lea, artist sau perioadă care să nu fi introdus elemente noi de reprezentare. La un moment dat s-a produs totuşi un fenomen de altă natură şi diametral opus — în pofida tuturor celor ce s-au putut spune pe această temă — în spirit sau cel puţin sub cîteva aspecte exterioare, soluţiilor tip ale Antichităţii. Dacă un Masaccio, un Masolino, un Uccello, un Piero della Francesca au fundamentat o nouă artă de a picta, ei nu au făcut-o introducînd noi elemente de asamblaj, pe care le asimilăm fără dificultate cu cuvintele vocabularului. Geniul lor creator s-a manifestat într-alt chip. Pentru a asambla vechile elemente şi pe cele noi, ei au recurs la cadre intelectuale de asociere a formelor, necunoscute pînă atunci. Perspectiva liniară nu a constituit, de

altminteri, decît unul din aceste cadre imaginare, una din structurile care au îndreptăţit noua ordine a semnificaţiilor. Nu ea este cea care a concretizat adevărata invenţie, cheia înnoirii picturii şi culturii din acel timp. Perspectiva liniară a jucat desigur un anumit rol ; dar ea nu constituie decît unul din mijloacele la care au recurs artiştii dornici să ia parte la speculaţiile tuturor „modernilor" — sculptori, arhitecţi, dar şi poeţi, matematicieni, politicieni, la speculaţiile tuturor celor pe care îi unea pe atunci, într-un efort depăşind în transcendental toate soluţiile tehnice, dorinţa comună de a întemeia noua ordine a înţelegerii printr-o liberă confruntare a ordinii naturale cu ordinea omenească. Am văzut cum Masaccio a fost primul care a întrupat ambiguitatea spaţială a imaginii, aflată într-un spaţiu fictiv şi, în acelaşi timp, între limitele unui suport figurativ avînd propriile sale dimensiuni şi propriile sale legi. El a tradus astfel în semne picturale noua situaţie a omului, judecător şi parte a propriului său destin, eliberîndu-se în sfîrşit, sub un aspect, de unitatea divinului. Am văzut de asemenea cum, introducînd la scurtă vreme după aceea noi obiecte, noi elemente figurative şi combinîndu-le cu cele vechi, Uccello a fost pictorul care a inventat „temele" figurative. Reluînd exemplul lui Gentile da Fabriano, înaintaşul său, el a determinat o întreagă serie de imagini din care nu am înţeles pînă astăzi decît sensul literal. Or, *Bătăliile* sau *Vînătoarea* constituie un proces de transfer prin care noile valori specifice ordinii politice sînt transpuse la nivelul unei figurări reprezentative pentru ritualurile şi pentru valorile vieţii actuale. Derutaţi de faptul că acelaşi Uccello se menţine extrem de aproape de imaginea tradiţională în lucrările sale pe tema Sfîntului Gheorghe sau în *Miracolul Ostiei,* istoricii nu au văzut că, acţionînd ca nişte catalizatori, noile obiecte schimbau uneori în opera lui înţelesul vechilor semne combinate cu ele şi determinau, mai cu seamă, un nou context. Ei nu au scos în evidenţă cum se cuvine contactele dintre artă şi spectacolele sociale. Modificările sensibilului sînt percepute cu mai multă uşurinţă decît cele ale inteligibilului.

Unitatea materială a operelor maschează adeseori ambiguitatea sau înnoirea sensului.

Am crezut că este de datoria noastră să înglobăm în acest studiu şi opera lui Piero, Mantegna, Botticelli sau Bellini, fără să ne mărginim la analiza exclusivă a operei predecesorilor, deoarece ne-am aflat în prezenţa unei duble şi progresive instituiri. Originalitatea absolută a pictorilor Quattrocento-ului constă în a fi imaginat o pictură conferind tangibilitate unui univers ce stă mărturie pentru sine însuşi, în care omul nu mai este o creatură aruncată de către demiurg într-un cadru imuabil şi în care toate raporturile dintre ritual şi voinţa individuală, dintre statornicia universului şi eveniment, dintre destin şi acţiune sînt puse în cumpănă. Pictura italiană de la începutul Quattrocento-ului a prefigurat doctrina celor două adevăruri, formulată de Nicolaus Cusanus abia către sfîrşitul secolului. În timp ce un Uccello sau un Angelico nu ţin de noua ordine figurativă şi socială decît prin anumite aspecte ale lucrărilor lor, alţi artişti, veniţi în urma lor şi care au fost şi ei, în parte, continuatori ai tradiţiilor, au dat trup procesului iniţiat. Cu Mantegna, ordinea combinatorie a integrat fabula antică, cu Botticelli — a integrat figura femeii, cu Bellini — peisajul. Înainte de a fi oameni îndemînatici, inventatori de procedee sau de trucuri, pictorii au fost deci ecoul unei rupturi şi al unei abundente înnoiri a imaginarului. În răstimpul a trei generaţii de efort comun, pînă şi omul demiurg, omul faustian al secolului al XIX-lea, s-a profilat în filigran în acea răsturnare a raporturilor care subîntind jocul selectiv şi combinatoriu al obiectelor figurative vechi şi moderne proiectate în spaţii foarte rareori omogene şi, dimpotrivă, deschise simultan spre mai multe reconstituiri posibile ale lumii sensibile. Quattrocento-ui a pus bazele unor genuri ca portretul, peisajul, natura moartă, în care se vor concretiza, vreme de mai multe secole, pînă în pragul unei noi mutaţii, prag peste care abia am păşit, reprezentările şi explicaţiile variate, adeseori contradictorii, ale generaţiilor. Am insistat mai puţin asupra lor deoarece aceste probleme sînt în mai mare mă-

sură legate de integrarea artei în societate, decît de formarea directă a imaginii.

Într-adevăr, intitulîndu-ne lucrarea *Figura şi Locul* am dorit mai cu seamă să demonstrăm că, departe de a constitui un fel de dublu al unui real perceput şi dat, imaginea este un fel de „releu", un loc materialmente constituit şi înzestrat cu propriile sale legi şi, în acelaşi timp, un loc imaginar ale cărui elemente eterogene ne trimit la cunoaşteri multiple, adeseori evocate printr-o simplă aluzie la un singur element disparat al acestora. O compoziţie pictată este o organizare sau, mai bine spus, o configurare, în sensul propriu al termenului ; ea slujeşte ca punct de reper, ca punct de sprijin, atît activităţilor interpretative ale spectatorului, cît şi celor ale artistului care a inventat-o. Am spune că şi unii şi ceilalţi se întîlnesc într-un loc abstract, ireal, imposibil, condiţionat de locul tangibil dar şi convenţional în acelaşi timp pe care îl constituie tabloul, fără a se confunda cu el. Iscat din neant printr-o configurare imaginară a figurilor, acest loc determină orientări ale gîndirii şi nu recunoaşterea unor ansambluri statornicite în alt chip şi accesibile nouă atît prin percepţia directă, cît şi prin amintire.

Decupajele selective ale cîmpului figurativ constituie, pe de altă parte, „figuri". Şi aici termenul trebuie să fie luat în extensia sa. Această noţiune de figură nu presupune, într-adevăr, că orice configuraţie pictată ne-ar trimite în mod necesar la o imagine a omului ; ea ne trimite la reprezentarea iluzionistă a unui ansamblu de obiecte reperabile ca atare în lumea exterioară. Ea implică exclusiv ideea că, în fiecare din părţile sale, decupajul cîmpului figurativ fix al operei sugerează obiecte asimilabile cu anumite produse ale experienţei sensibile.

Noţiunile abstracte de figură şi de loc sînt curente în matematică. Se cuvine ca ele să fie introduse în critica de artă. Într-adevăr, ele furnizează exegezei un teren solid. Ele subliniază ambiguitatea figurilor ireale dar concrete şi a locurilor pur convenţionale care sînt materializate într-un cîmp limitat la dimensiunile unei suprafeţe metodic distribuite şi, în acelaşi timp, sustrase acestei materializări.

Şi tocmai pentru că a surprins acest caracter echivoc, artificial dar verosimil, al locului şi al figurii, Masaccio ne apare drept precursorul unei civilizaţii care şi-a pus pentru prima dată problema locului pe care omul îl ocupă în univers. După el şi după Uccello, un Piero nu a făcut — fie că este vorba de dipticul Sforza, fie de frescele de la Arezzo — nimic altceva decît să realizeze variaţiuni pe această temă : inserţiunea gîndirii în limitele unui cadru care se referă în mod necesar şi la real şi la imaginar. Iar Bellini, inventatorul peisajului modern, a dus pînă la capăt ceea ce Masaccio nu făcuse decît să schiţeze în capela Brancacci atribuind, pentru început, lumii sensibile doar valoarea unei abstracţii mai sărace decît orice altă reprezentare.

Scoţînd în evidenţă noţiunile de figură şi de loc, nu explicăm numai anumite mecanisme de înţelegere a picturii : aducem o îndreptăţire tezei, atît de adeseori dezvoltată aici şi în alte eseuri, potrivit căreia ar exista o gîndire plastică. Procedînd astfel, desprindem într-adevăr interpretarea operei de artă de comentariul ei anecdotic sau realist, şi unul şi celălalt în egală măsură fragmentare. Căci aptitudinea pe care o au oamenii de a proiecta conexiunea raţională dintre conceptele lor într-un cadru de reper imaterial este într-adevăr foarte generală. Am insistat, bunăoară, în această carte asupra paralelismelor pe care le putem găsi între rolul instituţional jucat de grădini în civilizaţia romană şi cel al picturii în noua societate renascentistă ; am fi putut tot atît de bine alege şi alte exemple. Orice schimbare în reprezentările lor intelectuale îi împinge pe oameni să schimbe mediul material care îi înconjoară. Orice societate trăieşte într-un cadru factice, elaborat sistematic şi reprezentativ pentru valorile esenţiale de care această societate se leagă şi pe care îşi întemeiază durata. Orice nouă gîndire se încarnează în noi obiecte şi creează propriile ei locuri imaginare, atît figurative cît şi reale. Am putea lua exemplul, nu de mult studiat, al cetăţii greceşti. În πόλις-ul lui Clistene, la Atena, o organizaţie civică înlocuind cadrul triburilor printr-un nou concept de unitate a căpătat trup într-o nouă constituţie şi

în redistribuirea paralelă a pămîntului Aticii. Conceptul abstract al cetății egale s-a întrupat în repartizarea pămînturilor ; o nouă gîndire politică s-a impus tuturor printr-o schimbare a planului impus domeniului comun. Noul spațiu civic s-a stabilizat atît în legi, cît și în decupajul pămîntului. Egalitatea a dominat pretutindeni. De cînd lumea, măsura a fost pentru greci simbolul sau, mai bine spus, semnul bunei politici și, de asemeni, semnul bunei arhitecturi. Utopia a progresat o dată cu știința echivalențelor, simetriilor și egalităților.[1] Noile obiecte ale unei civilizații ne vor îngădui astfel întotdeauna să regăsim principiile potrivit cărora imaginile s-au organizat conformîndu-se unor conexiuni intelectuale identice cu cele care, la un moment dat, au dictat acțiunea. Imaginile pot fi confruntate cu conceptele și actele ; dar ele nu pot fi suprapuse nici peste primele, nici peste ultimele ; imaginile nu le pot nici substitui, după cum nu sînt nici identice cu ele. Ele sînt complementare în raport cu celelalte opere ale omului. Ele ne aduc informații asupra anumitor aspecte și asupra anumitor dimensiuni ale civilizațiilor, aspecte și dimensiuni care, fără ele, ne-ar scăpa. Imaginile constituie unul din sistemele — mintale și, în același timp, generatoare de opere — în care putem distinge urmele gîndirii în act.

Prin opera de artă nu descoperim niciodată un decupaj stabil al universului, nu ne aflăm la același nivel cu Natura, ci cu Spiritul omului. Nu reconstituim niciodată aspecte concrete ale universului, ci faze din istoria omenească.

Cînd o problematică a imaginarului suscită comportamente care dau naștere unor opere supuse în același timp impulsurilor gîndirii și legilor acelei materii particulare ce le slujește drept suport, se înțelege de la sine că aceste opere țin de regulile particulare ale unei tehnici și, în același timp, de raporturile de asociație sau de opoziție care leagă între ele toate reprezentările imaginare. Desci-

[1] Cf. : J.-P. VERNANT, *Les Origines de la pensée grecque*, Paris, 1962 și P. LÉVÊQUE et P. VIDAL-NAQUET, *Clisthène l'Athénien*, Paris, 1964.

frarea oricărei opere figurative se desfăşoară deci, în chip necesar, în două planuri. De altminteri, am notat mai înainte că orice analiză mai pertinentă a unei compoziţii ne face să recunoaştem existenţa a două sisteme, în permanentă relaţie dialectică, în care reperajul cîmpului figurativ material se înscrie cu valoare de aluzie în raport cu decupajul cîmpului gîndirii picturale. Fie că este vorba de figură, fie că este vorba de loc, termenii pe care îi folosim nu corespund niciodată unei posibilităţi unice de pură şi simplă referinţă la date materiale sau intelectuale exterioare nu numai spiritului omenesc în general, ci şi condiţiilor de moment în care un individ, format de un mediu determinat şi lucrînd pentru acesta, îşi exercită puterea creatoare. Aşa cum un cuvînt nu desemnează niciodată un lucru, ci un ansamblu de elemente grupate în mod imuabil, tot aşa o imagine nu corespunde niciodată unui decupaj al realului, univoc şi dat o dată pentru totdeauna. Orice modalitate de expresie corespunde unei intenţii ; imaginile ca şi cuvintele nu ne trimit la ansambluri inerte de elemente disociabile, ci la o judecată de valoare. Figura nu constituie numai dublul unui individ sau al unui spectacol oarecare ; ea ne sugerează raporturi virtuale şi posibile între elemente extrase paralel din memorie şi din percepţia imediată, comune toate, în parte sau global, spectatorilor şi autorului selecţiei. Orice figură comportă o finalitate. Prin figură, arta asociază elemente care nu au putut fi în nici un caz accesibile simţurilor în ordinea în care sînt înfăţişate, ci în raporturi care violează atît timpul, cît şi spaţiul. Raportată nu la obiecte, ci la elementele disociate de recunoaştere pe care ochiul le foloseşte pentru a explora memoria, figura constituie un fel de fir călăuzitor al imaginarului. Într-un fel, o putem considera din acest punct de vedere ca reprezentînd o a doua articulaţie a sistemului figurativ. Nu putem însă împinge prea departe comparaţia cu dubla articulaţie a limbajului din cauza caracterului eterogen şi, mai cu seamă, multiplu al procedeelor utilizate pentru elaborarea semnului. În timp ce cuvîntul foloseşte exclusiv suportul sunetelor, pictura mînuieşte într-o prezentare simultană semne, culori, supra-

fețe, lumină, în condițiile unor rupturi și unor contaminări pe care limbajul le respinge. Ordinea figurativă își are astfel propria ei specificitate. Specificitate care se manifestă în faptul că toate figurile care se referă în același timp la actual, la cunoscut, la ireal și la posibil sugerează spectatorului existența unui loc care nu evocă în mod necesar o configurație realizată, nici măcar una realizabilă, ci o simplă relație între semne fragmentare, ceea ce face ca într-o imagine să fie întotdeauna prezente mai multe locuri și mai multe timpuri.

Capcana cuvintelor pe care buzele noastre le rostesc unul după altul constă în aceea că ne silește să ne imaginăm prin opoziție unitatea și simultaneitatea gîndirii ; capcana imaginilor care ni se înfățișează fixe în decursul timpurilor constă în aceea că ne solicită să ne rememorăm percepții, cunoștințe și utopii care nu se acordă decît parțial între ele. Iată de ce mecanismele limbii și cele ale figurării sînt ireductibile între ele.

Configurațiile, stabile în sine dar referindu-se la izvoare disparate de informație, sînt cele care semnifică în pictură. La fel cum procedăm atunci cînd interpretăm o limbă sau un cod științific, privind opera de artă plecăm de la elemente care nu sînt consubstanțiale cu semnificațiile lor ; urmăm o linie de gîndire selectivă, care implică o confruntare activă între experiența noastră generală și sistemul figurativ propus. Firește, coincidența nu este niciodată nici totală, nici desăvîrșită. Iată de ce este imprudent să se compare, așa cum se face, figurile și locurile cu structuri ordonînd elementele și determinînd evenimentul. Figurile și locurile au, bineînțeles, un nivel de complexitate superior celui al multiplelor elemente de recunoaștere care ne trimit fie la experiența vizuală, fie la experiențele figurative anterioare în temeiul cărora se dezvoltă facultatea noastră de a vedea și de a interpreta pictura. Totodată, aceste ansambluri, aceste sisteme parțiale, care ne sugerează mai curînd moduri de abordare a realului decît lucruri, nu ne revelează legi imuabile ale ordinii naturale și nici ale ordinii spiritului. Una din marile iluzii ale zilelor noastre este de a crede că structurile create de

diferitele activităţi civilizatoare ale omului sînt conforme cu legile universului. Să ne ferim de un nominalism al secolului al XX-lea ! Pătrundem fără îndoială pe numeroase căi pînă la unele resorturi ale universului, dar o facem exclusiv în perspectiva dorinţelor noastre de oameni. Să ne ferim a crede că, acţionînd asupra naturii, i-am dezvăluit secretul. Ne sporim posibilităţile de a dispune de ea, fără ca aceasta să implice pentru noi o epuizare a creierului nostru. Matematicianul care descoperă calculul infinitezimal sau teoria mulţimilor nu rezolvă enigma universului ; el deschide calea unor uriaşe posibilităţi de acţiune în limitele stricte ale unei problematici date şi care este, prin definiţie, o ipoteză la scara spiritului său. E foarte romanţios să credem că vom izbuti vreodată, cine ştie pe ce cale, să avem intuiţia a ceea ce transcende natura noastră. Toate teoriile fiinţei nu sînt decît izbucniri de romantism. Şi, mai cu seamă, o renunţare la folosirea voluntară a raţiunii. Departe de mine gîndul de a nega faptul că, în prezenţa unei opere de artă, o adevărată intuiţie ne revelează într-o clipă calitatea acesteia, fără a ne preciza, în schimb, nimic din înţelesul ei pînă a nu fi cugetat asupră-i. Figurile şi locurile alcătuiesc sisteme. Prin confruntare şi analiză, le reconstituim originile, funcţiile de referinţă la cunoştinţe şi la percepţii întrepătrunse între ele. Ne aflăm astfel în faţa unor configuraţii culturale şi nicideoum naturale, care posedă pur şi simplu şi ele, asemeni celor din urmă, o mai mare generalitate decît simplele semne folosite pentru a le fixa şi pentru a asigura apoi mecanismele de referinţă care alimentează atenţia. Această generalitate nu ne face să sondăm însă universul de la egal la egal.

Figura ca şi locul se situează, cu alte cuvinte, la nivelul unui grad secund de generalizare figurativă, deasupra elementelor detaşate care ne orientează simţurile ; ele fac posibilă nu numai integrarea imaginii în real, ci şi decriptarea semnificaţiilor. Le putem privi drept nişte structuri aflate la un nivel intermediar între cel al ordonării în imediat a percepţiilor şi cel la care se situează coordonarea de ansamblu dintre gîndire şi acţiune. Pe scurt, descifrarea picturii ne face să distingem trei niveluri deosebite de în-

ţelegere : nivelul identificării semnelor elementare — care ne trimit la fragmente dezmembrate ale experienţei noastre ; nivelul intelecţiei principiilor ordonînd configuraţiile materiale şi mintale care dau un înţeles operelor considerate ; în sfîrşit, nivelul prin intermediul căruia activitatea figurativă ca atare se înscrie printre facultăţile spiritului. Deasupra elementelor şi configuraţiilor — termen preferabil celui de structură — se află deci regulile de asociere care dictează distribuirea elementelor în configuraţii şi care inserează, pe lîngă aceasta, activitatea figurativă la nivelul celorlalte activităţi fundamentale ale spiritului. Tocmai la acest nivel — dar numai la acesta — devin legitime confruntările între artă şi gîndire, fie ea verbală, fie ştiinţifică. O foarte mare confuzie rezultă din ignorarea celor trei niveluri la care se desfăşoară activitatea estetică.

Deasupra elementelor şi structurilor particulare ale imaginii, există genuri, ordini genetice de sinteză. Tot aşa cum există, bunăoară, o ierarhie şi cadre de organizare intermediare între molecule şi atomii ordonaţi care le alcătuiesc. Atomii nu se asociază printr-o simplă juxtapunere sau printr-un simplu asamblaj, ci într-o înlănţuire riguroasă, care defineşte şi stabilizează de fiecare dată o configuraţie spaţială. Fiecare proteină, bunăoară, posedă o constanţă structurală garantată, reperabilă datorită prezenţei unei molecule particulare care joacă rolul de catalizator, menţinînd stabilitatea speciei în varietatea fără număr a exemplarelor ce o alcătuiesc. Tot astfel, un sistem de semnificare este înzestrat cu posibilităţi practic infinite de aplicare, în măsura în care păstrează anumite principii de coordonare pentru a lega între ele elementele şi pentru a stabili un mod de relaţie uniformă între real şi imaginarul generator de ansambluri semnificative. Aminoacizii care alcătuiesc nucleul proteinelor sînt toţi constituiţi din patru baze azotate care interferează între ele potrivit cu douăzeci de tipuri de combinaţii, de unde rezultă 512 miliarde de structuri particulare posibile, dintre care se materializează un anumit număr de tipuri de alternanţă care definesc un mic număr de specii. Într-un mod desigur nu identic, dar analog, înţelegem că reunirea unui anumit număr de

obiecte figurative — tradiţionale sau noi, combinate între ele — nu dă naştere unui nou sistem decît în momentul în care aceste elemente discrete de semnificare se inserează într-o reţea de relaţii diferită de toate cele care fuseseră folosite anterior. Această reţea, această ordine care dictează asamblajele, diverse dar interconectate la nivelul metodelor fără a se identifica însă cu ele, constituie adevăratul principiu de transformare datorită căruia vechile obiecte rămîn utilizabile în semnificaţii înnoite şi se combină cu noile obiecte în inedite dispozitive de repartiţie a elementelor în structuri. Majoritatea dificultăţilor de netrecut de care se ciocnesc astăzi teoreticienii structurii provin din faptul că ei nu ţin seama de distincţia necesară între ordini (genuri) şi structuri. Raportul dintre ordini şi structuri este echivalent cu raportul dintre acestea din urmă şi elementele izolate de reprezentare, în mai mică sau mai mare măsură generatoare de iluzie. În domeniul figurativului, mai putem asimila ordinile cu ceea ce sînt funcţiile sau mulţimile în matematică. Nu putem analiza un sistem de comunicare, oricare ar fi el, fără a stabili — după cum am văzut mai înainte — existenţa unui triplu nivel de înţelegere : semnele care materializează selecţia intenţională a elementelor simple de reconstituire a vizibilului ; structurile care determină dispoziţia acestor elemente în interiorul cîmpului figurativ şi în spiritul provocat de imaginea vizuală din care rezultă semnificaţiile ; în sfîrşit, lanţurile de idei, cu alte cuvinte — ordinile, raţiunea care determină principiile generale potrivit cărora se leagă şi se combină semnele selective şi structurile asociative în care se statorniceşte experienţa.

Această distincţie corespunde de asemenea unui decalaj între sistem şi opere şi ea ne va face să analizăm aria de cuprindere a unui ultim termen, cel de formă, izvor al multor confuzii şi ambiguităţi. Se înţelege de la sine că principiile pe care le-am desprins mai sus condiţionează aplicările, fără a da însă naştere în mod necesar operelor. Nici un determinism biologic sau raţional nu fixează apariţia ordinilor şi a modurilor combinatorii ale structurilor slujind drept suport pentru fixarea experienţelor şi intui-

ţiilor vizuale. Legile generale ale gîndirii determină limitele în interiorul cărora activităţile artistice se materializează adaptîndu-se întotdeauna. Dar ele determină mijloacele de expresie şi nu substanţa gîndirii selective. În interiorul unui sistem figurativ şi dat fiind marele număr al factorilor care intră în joc — mult mai numeroşi decît în cazul proteinelor — numărul soluţiilor posibile este infinit. Nu trebuie să confundăm virtualul cu posibilul, cum adesea se face. Dacă, în forma lor şi pentru a deveni comunicabile, semnele figurative sînt subordonate anumitor reguli ale gîndirii, valabile la un moment dat şi într-un mediu uman limitat, ceea ce ele exprimă nu se poate niciodată deduce exclusiv din forma lor. Gîndirea este cea care, practic neîngrădită dacă ţinem seamă de imensitatea numărului posibilelor, alege, selecţionează ; ea nu izvorăşte din nici o ordine formală prestabilită. Nici o ordine formală nu este înzestrată cu un grad destul de ridicat de necesitate la nivelul expresiei pentru a căpăta o valoare de constrîngere. Principalul ţel al acestei cărţi a fost de a arăta că, asemeni tuturor artelor, care îşi au fiecare propriile lor procedee, pictura constituie un sistem de semnificare care nu poate fi redus la nici un alt sistem, deşi este, cu toate acestea, supus aceloraşi legi de inserţiune în realitate şi în gîndire ca şi toate celelalte coduri constituite într-un mod permanent, deoarece ele materializează o funcţie, adică un comportament, un mod de a fi al omului.

Deosebirea făcută în mai multe rînduri între Formă şi forme îşi capătă deplinul înţeles atunci cînd stabilim o distincţie, atît în domeniul formei, cît şi în cel al locului sau al figurii, între diferitele niveluri care corespund unor grade diferite de generalitate şi unor principii de referinţă. Aşa cum Locul nu se confundă cu locul sau Figura cu figurile — şi fără a pierde din această pricină din vedere relaţia fundamentală care leagă atît Locul de locuri, cît şi Figura cu figurile — tot aşa nici formele nu păstrează în orice moment caracteristicile fundamentale ale Formei. Ele sînt mai precise, mai bogate dar şi, în acelaşi timp, mai limitate. Şi, mai cu seamă, ele nu desemnează unul şi acelaşi moment din desfăşurarea facultăţilor noastre în ra-

port cu o percepţie orientată. Forma nu există decît în spirit, ea caracterizează un mod de abordare a realităţii multiple ; ea nu este niciodată fixată, ci, dacă am putea spune astfel, este în mişcare ; ea este impuls, orientare a atenţiei, funcţie ; formele desemnează produsele unuia din aceste tipuri de activitate. Existenţa Formei a fost mai bine definită în cadrul gîndirii matematice decît în cel al gîndirii plastice, aparent deoarece abundenţa formelor în acest din urmă domeniu a dezorientat întrucîtva atenţia prin identificarea facilă a unui termen care, în generalitatea sa, a sfîrşit prin a fi într-un fel folosit pentru a nu se recunoaşte artei caracterul de autonomie specific marilor categorii de activitate ale spiritului omenesc, creator al unor diferite şi multiple obiecte de civilizaţie. Dar artei nu i se cuvine un loc de cinste în evantaiul activităţilor mintale numai în virtutea pretenţiei noastre de a presimţi prin ea cîte ceva din misterele vieţii. Nu freamătul confuz al fiinţei este cel care ne-a făcut oameni, ci puterile astăzi atît de suspectate — şi pe bună dreptate — ale unei raţiuni care se exprimă, într-o măsură de loc neglijabilă, la nivelul Formei artistice şi aceasta — în toate epocile istoriei şi în orice societate. Şi nu vom înţelege niciodată învăţămintele picturii sau ale arhitecturii, învăţămintele tuturor artelor dacă vom considera arta drept o floare, o poleială superficială adăugată uneori unor opere valabile pentru cu totul alte raţiuni. Prezentă sau trecută, arta ne introduce într-unul din comportamentele raţiunii ; ea nu vădeşte, din fericire, nici un progres, dar înnoieşte fără sfîrşit capacităţile noastre de recunoaştere şi de fixare a valorilor vieţii sociale. Arta nu este nici descriere, nici imitaţie, nici transfer, nici substitut al oricărui alt lucru cu putinţă. Pulberea nenumăratelor forme cărora ea le dă naştere este înzestrată cu grade infinit de variate de originalitate. Dar arta însăşi nu se înnoieşte decît arareori în principiul ei. Luată izolat, arta este de neînţeles ; fără ea, cunoştinţele noastre asupra istoriei şi asupra legilor spiritului, adică ale raţiunii, rămîn incomplete. Ea ne aduce uneori, printr-un fel de revelaţie intuitivă, certitudinea capacităţilor gîndirii în act. Nu vibrăm

însă atunci la contactul unei esenţe fără trup care, în fond, ne lasă indiferenţi ; sîntem fascinaţi de contactul cu un mod de a ne percepe şi de a ne fixa reprezentările care se numără printre cele care contribuie cel mai mult la declanşarea cugetării şi acţiunii noastre. Seria nedefinită — sau infinită — a formelor nu scoate în evidenţă decît sedimentul necesar al efortului creator. Am face o greşeală prea des întîlnită dacă am întemeia pe enumerarea seriilor abordarea unei activităţi ce nu ni se revelează decît în operele în care o Formă se iveşte din rîndul formelor, într-un nou echilibru al figurilor şi al locurilor.

CUPRINS

CUVÎNT INTRODUCTIV V
PREFAȚĂ : UN SISTEM DE SEMNIFICARE . . . 5

Capitolul I :
A VEDEA ... A DESCIFRA

LIMBAJ SAU SEMNIFICARE ? MUTAȚIA GÎNDIRII FIGURATIVE ÎN QUATTROCENTO 23
Subiectul și sensul. De la descriere la descifrare : memoria, imaginea-releu, parcursul imaginar 30
Ordinea combinatorie 36
Dialectica realului, perceputului și imaginarului 38

SPECIFICITATEA ȘI COMPLEXITATEA FAPTULUI PLASTIC 41
Sfînta Treime de Masaccio : elementele și întregul 41
Adormirea Maicii Domnului de Masolino : ansamblurile coerente 43
Dipticul de la Urbino : inserțiunea imaginii în realitate 48
Locul figurativ și multiplicitatea timpurilor . 49

GÎNDIREA FIGURATIVĂ 51
Autonomia imaginii și primatul cuvîntului . . 54
Obiecte și simboluri în imaginar 59

Capitolul II :
ELEMENTELE FIGURATIVE ȘI REALITATEA

ILUZIONISM ȘI REPREZENTARE COMBINATORIE 62

OBIECTE MATERIALE ȘI OBIECTE FIGURATIVE . . 64
Construcții și care alegorice medievale. — *Nuvola* și imaginea ei : nivelurile de realitate. — *Adorația Magilor* de Mantegna : pluralitatea sistemelor. — „Edificiile" de sărbătoarea Sfîntului Ioan : de la mimă la imagine . . 65

Spectacole şi vizualizare 74
Realitate, opere, memorii : obiectele de civilizaţie 75

OBIECTE TRADIŢIONALE ŞI NOI OBIECTE ALE QUATTROCENTO-ului 78
Paraliturghia şi tradiţia dramatică a Evului Mediu : ordine figurativă şi ordine socială . . 78
Ciclurile Quattrocento-ului. — Uccello : integrarea trecutului. — Uccello : noile obiecte imaginare 90
De la calea anagogică medievală la iluzie . 101

IMAGINE ŞI LIMBAJ : DE LA ELEMENTE LA SISTEME 102

Capitolul III :
MEDIUL VIZUAL.

INTEGRAREA ELEMENTELOR FIGURATIVE :
Adoraţia Magilor de Gentile da Fabriano . . 109

NARATIVUL ŞI INTEGRAREA EPISOADELOR DE CIVILIZAŢIE 113
Noile obiecte : calul, cortegiul, oraşul, marea, Prinţul 114
Obiectele inutile şi cristalizarea conştiinţei sociale ; evaluarea actelor 116
Diversitatea schemelor de reprezentare şi unitatea facturii 119
Realismul lui Gentile şi organizarea cîmpului figurativ 120

ACTIVITĂŢILE FIGURATIVE ŞI SPIRITUL COMUNICABIL 127
Codaj sau empirism al experienţei figurative ; artizanat şi creare a realităţii 128
Subiectul şi sensul : ierarhia vizualului : ordinea plastică şi ordinea socială la Florenţa în 1425 133
Mijloacele ordinii figurative şi sistemele de echivalenţă : desen şi judecăţi de valoare ; dimensiunea culorii 136
Două comportamente combinatorii : formă şi culoare. Ansamblurile inteligibile 137

O METODĂ DE LECTURĂ. SELECŢIE ŞI CONVENŢIE :
LOCUL ŞI TIMPUL 145

Spațiu și loc figurativ. — *Ospățul ducelui de Berry*. Întrepătrundere și obiectivitate. — *Adorația Magilor* de Piero della Francesca. Un element de ambiguitate, lumina ; schimbările de dimensiuni. Percepție și memorie. *Moartea Sfîntului Ioan Botezătorul* de Masolino. Selectivitatea semnelor. Episodul și locul. Cîmpul figurativ și locurile imaginare . . 146
Timpul ; simultaneitate și succesiune. Participarea vizuală. — Discontinuitatea locurilor imaginare ; tablourile pe tema Sfîntului Ieronim de Piero. — Arborele și coloana : fixitatea formelor și variabilitatea înțelesurilor. — Ordinea combinatorie a locurilor și a timpurilor : ciclul de la Arezzo. Locuri și spațiu. evenimente și succesiune 157
Structurile dialectice ale culturii ; imagini și memorii. Stilurile și istoria spiritului . . . 158

MEDIUL VIZUAL 171
Ideea în act și întinderea mintală ; pictură și poezie 172
Semne divergente, semne pierdute și cunoaștere globală. Imaginea releu 176

Capitolul IV :
CĂILE MUTAȚIEI

MODELE ȘI IPOTEZE : CIVILIZAȚIA MEDIEVALĂ ȘI NOUA CULTURĂ 181

ORDINEA FIGURATIVĂ A EVULUI MEDIU : DATUL INTELECTUAL AL IMAGINII 188
Sistemul lui Giotto. — Izvoarele scrise ale ciclului de la Assisi : credință și retorică. — Ciclul de la Padova : semnificațiile omenești 190
Maestà de Duccio, ierarhia părților. Ordonare și funcție. — Conținuturi și moduri de prezentare 197

ARTA NOUĂ LA SFÎRȘITUL EVULUI MEDIU . . . 206
Cele două stiluri ale secolului al XIV-lea, dezvoltări tehnice și schimbări de semnificare. — Noutățile inteligibile : Simone Martini. De la anecdotă la semn. — Permanențe și stratificări : cauzalitatea 206
Inovație și serie. — Giottismul și atelierele sieneze : revoluția mintală a secolului al

XIV-lea. — Generaţia de la 1350 : Orcagna. Retablul Strozzi şi calea dominicană a izbăvirii, un stil combinatoriu. — Capela Spaniolilor de la Santa Maria Novella : Andrea da Firenze. Un program în acţiune ; problema spaţiului 214
Semnificare şi reprezentare 220

CONSTRUIREA UNUI NOU UNIVERS 233
Alberti şi pluralitatea sistemelor 234
Masaccio şi Masolino : forma-culoare şi geometrizarea suportului. Semnificare şi prezenţă umană 238
Problematica omului : portretul 242
Cunoaştere şi observaţie 243

EXPLORAREA LUMII SENSIBILE 243
De la invenţie la doctrină : noua experienţă figurativă şi interpretarea vechilor semne . 244
Contribuţia ţărilor din Nord : Maestrul din Flémalle : o nouă ordine a spiritualului. — Jan van Eyck. Schimbarea punctelor de referinţă ale sensibilului : spiritualul şi tangibilul . . 248
Respingerea doctrinei lui Suger : *Fatum et fortuna* 259

Capitolul V:
DE LA INVENŢIE LA NOILE STRUCTURI

CONSTITUIREA SISTEMULUI 261

PRIMA GENERAŢIE A QUATTROCENTO-ului : EXPERIENŢĂ ŞI DOCTRINĂ 264
Sfîntul Gheorghe de Uccello şi *Biciuirea lui Isus* de Piero della Francesca. Noi cadraje, noi semnificaţii, noi asociaţii de idei 266
Tradiţionalişti şi moderni : Angelico şi Castagno 270

NOUA ORDINE VIZUALĂ 271
Progresele tehnicii : Mantegna. — *Adoraţia Magilor* : o *nuvola*. — *Triumful lui Cezar* : carul. Noul adevăr al unui semn vechi. — *Isus mort* şi *Sfînta Fecioară a Victoriei*. Folosirea expresivă a racursiului şi extensie a sistemelor de referinţă. — *Camera degli Sposi* : integrarea episodică a Fabulei 272

Eliberarea figurii omeneşti : Botticelli. — Diferitele maniere ale lui Botticelli. — *Primăvara* şi *Naşterea Venerei*. Erudiţie şi viaţă nouă. Triumful Femeii 279
Mantegna şi Botticelli. — Abordare şi revelaţie ; o nouă ordine de vizualizare. — Ordine şi configuraţie : pictură şi muzică. Un adevăr dezvăluit 289
Izvoarele moderne ale noii arte : Natura. Giovanni Bellini. — Imagini pioase ; sensibilitatea modernă. — Lucrări cu Isus şi cu Sfînta Fecioară : comunicabilitate a umanismului creştin : formă, culoare, lumină 291
Veneţia, oglindă a naturii noi şi a culturii noi. — Un nou ciclu figurativ : peisajul. Obiecte naturale vechi şi noi. Amenajarea universului uman : grădina anticilor şi peisajul lui Bellini. — *Alegoria sacră* şi noua politică a Veneţiei 297
Noile ţeluri şi noile locuri imaginare . . . 300

ULTIMA GENERAŢIE A QUATTROCENTO-ului . . 320
Leonardo da Vinci. *Adoraţia Magilor*. — Culoare, ecleraj, lumină : o nouă tradiţie figurativă. — Pictura în noul univers al culturii 321

O NOUĂ ORDINE STABILĂ : EXPLORAREA NATURII 326
Giorgione. — *Furtuna* : un nou comportament al spiritului. — *Cei trei filozofi* : posibilitatea unei noi depăşiri 333
Academismul roman : stil şi dezvoltare . . 344

Capitolul VI :
CELE TREI NIVELURI ALE INTELIGIBILULUI

Imagine şi societate. Ordinea naturală şi ordinea omenească 352
Figura şi locul. Decupaj şi configuraţie . . 353
Limbajuri şi figurare. Structurile raţiunii. Cele trei niveluri ale înţelegerii selective : semne, structuri, ordini 357

TIPARUL EXECUTAT LA

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „13 DECEMBRIE 1918"

Coli tipo: 24,25; comanda nr. 519

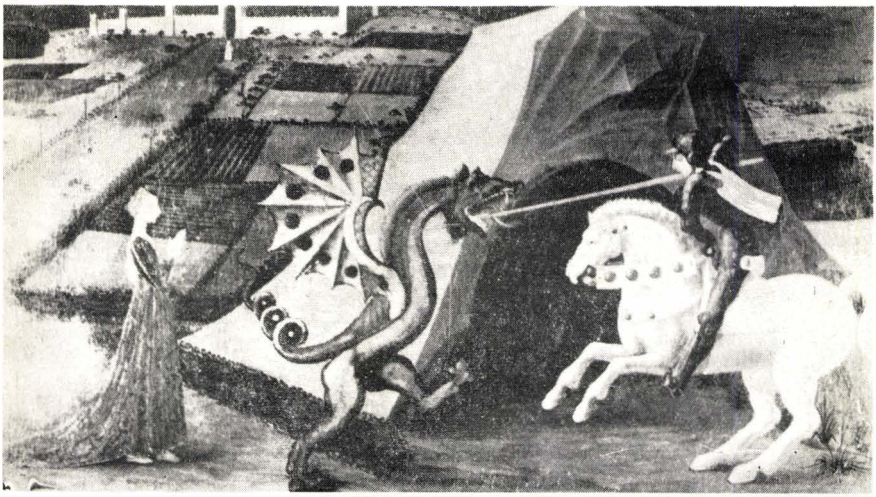
Piero della Francesca. Portretul lui Frederico da Montefeltro, duce de Urbino. 1475. Florenţa, Galeria Uffizi, *Foto Anderson-Giraudon.*

Vizita sfintelor femei la mormînt. Relief pe fildeș din secolele XIV—XV. München, Nationalmuseum.

Melchior Broederlam Bunavestire și Vizitarea. Către 1394—1399. Muzeul din Dijon. *Foto Giraudon.*

Rafael. Logodna Fecioarei. 1504. Milano. Brera. *Foto Anderson.*

Jacopo Bellini. Sfîntul Gheorghe doborînd balaurul. Către 1440—1460. Paris. Luvru.
Foto Giraudon.



Paolo Uccello. Sfîntul Gheorghe luptîndu-se cu balaurul. Către 1440. Paris, Muzeul Jaquemart-André. *Foto Bulloz.*

Paolo Uccello. Bătălia de la San Egidio (detaliu). Către 1445—1460. Londra, National Gallery. *Foto Anderson-Giraudon*

Jacopo Bellini. Adorația Magilor. Către 1440—1460. Paris, Luvru. *Foto Giraudon.*

Piero della Francesca. Nașterea Domnului. Către 1475. Londra, National Gallery. *Foto Anderson-Giraudon.*

În colecția „STUDII"

Au apărut :

VERA CĂLIN
Alegoria și esențele
ARAM M. FRENKIAN
Înțelesul suferinței umane la Eschil, Sofocle și Euripide
MIHAI GRAMATOPOL
Moira, mythos, drama
UMBERTO ECO
Opera deschisă (Formă și indeterminare în poeticile contemporane)
HUGO FRIEDRICH
Structura liricii moderne
V. I. PROPP
Morfologia basmului
LIONELLO VENTURI
Istoria criticii de artă
JOHAN HUIZINGA
Amurgul Evului Mediu
I. M. LOTMAN
Lecții de poetică structurală
MARCEL RAYMOND
De la Baudelaire la suprarealism
SILVIAN IOSIFESCU
Construcție și lectură
ROMUL MUNTEANU
Farsa tragică
EDGAR PAPU
Fețele lui Ianus
ALBERT BÉGUIN
Sufletul romantic și visul

Sub tipar :

NORTHROP FRYE
Anatomia criticii
HERBERT READ
Originile formei în artă
RENÉ WELLEK
Conceptele criticii

„În ce măsură este limbajul figurativ asimilabil cu celelalte, pînă la ce punct exprimă el ansamblul valorilor unei societăți? Se limitează să furnizeze informații care confirmă pe cele ce pot fi culese din studiul celorlalte tipuri contemporane de activitate? Aduce el oare informații complementare susceptibile să schimbe, de îndată ce le concretizăm și izbutim să definim mai bine specificitatea figurativă ca atare, reprezentarea globală pe care ne-o formăm fie asupra unei epoci trecute, fie chiar asupra propriei noastre epoci? Acestea sînt problemele pe care am dori să le abordăm luînd drept exemplu un caz particular."

PIERRE FRANCASTEL

Născut în 1900 la Paris, PIERRE FRANCASTEL se afirmă în 1930 cu lucrarea *La Sculpture de Versailles*. După o ședere de șase ani la Institutul Francez din Varșovia, este numit, în 1936, profesor, la Universitatea din Strasbourg. Din 1948 predă sociologia artei la École pratique des Hautes Études. A organizat colocvii internaționale avînd ca temă *Originile orașelor poloneze* (1960), *Utopii și instituții* (1963), *Urbanismul parizian în timpul lui Henric al IV-lea și Ludovic al XIII-lea* (1966).
Din lucrările sale menționăm: *Peinture et société* (1951, 1965), *Art et Technique* (1956, 1964), *La Réalité figurative* (1965), *Histoire de la peinture française* (1967).